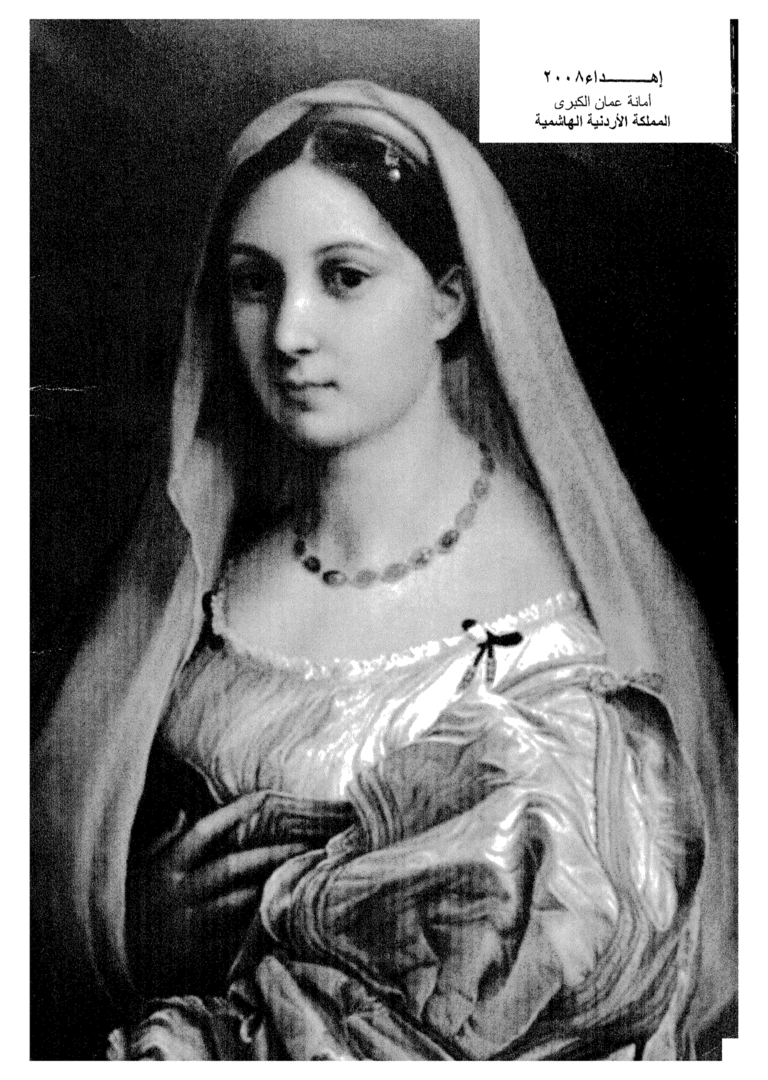
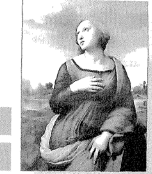

العدد الخمسون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية

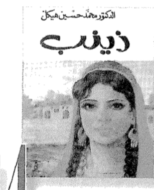




الاغلفة الخارجية والداخلية

بريشة الفنان رفائيلو





4
في بنية الرواية - الراوي وأقنعة المؤلف



24
في ذكرى فريد الأطرش وقفة مع الذكرى... قصة مع الفن!!

42
المسرح المغربي و"العودة إلى الأصول"

56
الماء، موضوعا للفن



المحتويات



AMMAN 150

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٢٥٠٨٣

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(٨٣٣/٢٠٠٢/د)

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل

مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.

لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر



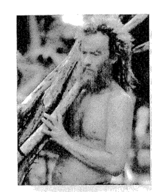
86

فيلم (ملقى بعيدا) لتوم هانكس



62

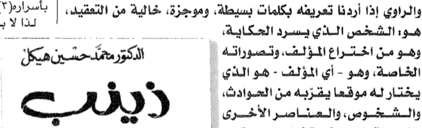
القناع الإفريقي.. إيماءات رمزية ذات أبعاد متعددة





في بنية الرواية
الراوي وأقنعة المؤلف

د. إبراهيم خليل *



عندما يستقبل الدارس نصاً روائياً يجد نفسه وجهاً لوجه، أمام ثلاثة أشخاص، هم: المؤلف author **والسارد أو الراوي** narrator**، والقارئ(١)** reader**.**
والراوي إذا أردنا تعريفه بكلمات بسيطة، وموجزة، خالية من التعقيد، هو: الشخص الذي يسرد الحكاية، وهو من اختراع المؤلف، وتصوراته الخاصة، وهو - أي المؤلف - هو الذي يختار له موقعا يقرّبه من الحوادث، والشخوص، والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزمان، والمكان.

وقد كان الدارسون في السابق يتجنبون الكلام على هذا الراوي، ظنا منهم أن المؤلف هو من يروي الحكاية. بيْد أنّ هذا غير صحيح، إذ لو كانت الرواية تدور حول قصة تاريخية، - مثلاً- وافترضنا أنّ من يروي لنا أجزاء القصة عاش في مصر القديمة زمن الفراعنة، أو في الأندلس أيام ملوك الطوائف، لوجب أن يكون المؤلف شاهدا على هاتيك الحوادث التي يروي. وبما أننا نعرف عنه معاصرته لنا، وأنه يكتب قصصا أخرى تقع أحداثها في غير ذلك الزمان، وغير تلك البيئة، وذلك المكان، وجب أن نستنتج قيام المؤلف باختراع هذا الراوي الذي يُحْسن رواية تلك الحوادث، وترتيبها، وتفسيرها، كما لو أنّه أحد شهودها بلا ريب.

فمن المؤكّد، والحال هذه، أنّ المؤلف يخترع شخصا عاش في ذلك الزمان، ولديه معرفة بالبيئة، والمكان، والعادات، والتقاليد، وأنماط حياة السكان، والعلاقات السائدة بين إنسان وإنسان. وإلا لما استطاع أن يكسب ثقة القارئ بما يروي ويقصّ، وإذا لم يثقْ القارئ بما يُروى له، ويُسْرد عليه، ظنّ ذلك كله مفتعلاً، غير حقيقيّ، وزائفا، غير واقعيّ وثمة دليل آخر يبرهن على صحة هذا التوجه، وهو لجوء الكاتب أحيانا لتنويع الراوي، وتعدد من يسردون الحوادث في الرواية الواحدة، فلو أنّ المؤلف هو الراوي لما كان بالإمكان أن يتعدد الرواة والمؤلف واحد. وقد أشرنا في موضع سابق إلى أنّ الرواية تقصّ علينا قصة متخيلة، لكنّ حرص المؤلف فيها على إقناعنا بصحة ما يُروى، ويقصّ، حرصٌ شديدٌ بيّنٌ وواضح(٢).

وقد تميز الكتاب المحدثون عمّن سبقوهم بالاعتماد على الراوي، لتأكيد تغيُّبهم عن الرواية، وتجنب التدخل المباشر. وقد أثر عن كونراد ابتكاره شخصية مارلو، وهو اسم بحار قديم ظهر في العصور الوسطى، لينوب عنه، ويتحدث للقراء بدلا منه، ويفضي إليهم بأسراره(٣).

لذا لا بد من أخذ هذا الركن من أركان العمل الروائي بالحسبان، أعني الراوي الذي يفضل بعضهم تسميته سارداً story teller، ويطلق عليه بعضهم وصف الكاتب الضمني implied author (٤).



الراوي المشارك:

إذا نظرنا في الاقتباس الآتي من رواية زجاج الوقت× لهدية حسين " الحكاية بدأت في وضح النهار. وتحت أشعة شمس دافئة أواخِر نيسان. بدأها رجلٌ دخل حياتي في اللحظة الخطأ من العمر(٥). "عرفنا أنّ الراوي - السارد هو أحد أشخاص القصة. وكأنه

باستخدامه كلمة حياتي يعلن حضوره المطلق، مؤكداً أنه لا يكتفي بسرد الحوادث، وإنما هو أحد المتورطين فيها، وهذا الراوي – يصنّف عادةً باعتباره سارداً من داخل الحكاية، سارداً مشاركاً، وهو أحد الأبطال، وهو السارد المُمَسْرح dramatized narrator أيّ أنه راوٍ له دورُه في التمثيلية، إذا ساغ التعبيرُ(٦).

أما مزيّة هذا النوع من الرواة، فهي قربه الوثيق من الحوادث التي يرويها، كونه أحد الأشخاص الذين جرت وقائعها لهم، واكتووا بنارها. وهو شديد اللصوق، أيضا، بالأشخاص الذين يتصارعون، أو يتحاورون في الحكاية(٧). وهذا السارد يتحمل – في الحقيقة – تبعات ما يروي. فنحن عندما نقرأ رواية كتبت بهذه الطريقة، نكاد ننسى المؤلف تماماً، فإن أقنعنا بصحة ما يروي عزونا هذه الثقة له لا للمؤلف، وإذا شككنا ببعض ما يذكره، أو ما يمكن احتسابه ضمن التحليل الباطني للشخوص، فإن تبعة هذا الشك تقع عليه لا على المؤلف.

فهو سارد يسهم في اللعبة،والنوايا التي يضمرها هي التي تكشف عن صحة مواقفه، إن كان صادقا فيما يقصه، أو غير صادق.

وهذا النوع من الرواة ينشئ علاقة مباشرة بالقارئ، في غياب المؤلف، فينتفي الوسيط، ويغدو القارئ على تماس بإحدى شخصيات القصة.أي أن المسافة بين القارئ والقصة تتراجع إلى أدنى درجة ممكنة(٨)، وتتقلص إلى حد التلاشي، خلافا للرواية التي يتعمد فيها المؤلف استخدام راوٍ من خارج الحوادث التي تتضمّنها الحكّاية.

ومن الناحية النحوية، يستخدم المؤلف ضمائر تحيل إلى المتكلم، الذي هو الراوي المشارك(٩). فإذا نظرنا في الاقتباس الآتي من رواية بها طاهر: الحب في المنفى× وجدنا ضمير المتكلم يغلب على السارد:" حين دخلتُ قاعة الفندق، لم يكن المؤتمر قد بدأ بعد... كانوا قد وضعوا منضدتين متجاورتين منصةً،وخلفها ثلاثة مقاعد.. وصفوا في القاعة نحو ثلاثين مقعداً.. وإن لم يكن ثمة غير ستة أو سبعة من الصحفيّين جلسوا متناثرين.. ربما جاءوا مثلي لأنهم لم يجدوا شيئاً آخر يفعلونه... ومن كنتُ تريدُ أن يأتي(١٠) ؟"



نرى في الاقتباس استخدام الكاتب التاء في دخلتُ، والياء في مثلي. أي أن الراوي ينسب الرواية لنفسه لا لأحد غيره. وعندما يعلق على عدد الحضور يقول: ربما جاءوا مثلي لأنهم لم يجدوا شيئا يفعلونه.. فهذا القول ما هو إلا تفسير لدوافع الشخوص،واستخدامه كلمة ربما تحرّزٌ من أن هذا التفسير قد لا يكونُ صحيحا مئة بالمئة. وهو تحرّز يكشف في الواقع عن حقيقة أساسية يقوم عليها هذا النوع من الكتابة الروائية. يقول أمين معلوف في روايته موانئ المشرق× على لسان الراوي: " هذه الرواية ليستْ ملكا لي، فهي تسْرُد حياة رجل آخر بكلماته، قمْت – فقط – بترتيبها عندما بدت لي أنها تفتقر للتسلسل المنطقيّ. هل كذب عليّ ؟ أجهل ذلك! لمحته صدفة في باريس في إحدى عربات المترو في حزيران ١٩٧٦ ولم يتطلب الأمر غير ثوان معدودة لأتعرف إلى هويته(١١)."

فتساؤل الراوي الأول عن الثاني هل كذب عليّ، وجوابه المقتضب: أجهل ذلك، ينم على أن الراوي المشارك قد لا تكون الثقة به تامة. الرواي هنا على مساس بالبطل، لكن البطل، وهو الرجل الذي التقاه الراوي بباريس، سرعان ما يتحوّل إلى سارد ثانوي، ونكاد ننسى في أثناء قراءتنا الرواية السارد الأول، بدءاً من قوله: " بدأتْ حياتي منذ نصف قرن قبل ولادتي في غرفة لم أزرها قطّ على ضفاف البسفور(١٢)". فمن هذه الفقرة يبدأ الراوي الثانوي سرد حكايته، وهنا – في الواقع – نلتقي أربعة أشخاص، لا ثلاثة، هم: المؤلف، الراوي الأول، الراوي الثانوي من الداخل، القارئ.

فالراوي الأول يتحول إلى مروي له.

وهذه التحولات كثيرة الشيوع في الرواية، ففي زجاج الوقت× التي ذكرت سابقا، تتحول حسيبة من ساردة في بعض الفصول إلى مرويّ لها في الفصول التي تتسلم فيه حزام ابنة أخيها إدارة اللعبة السردية(١٣). وفي رواية أنت منذ اليوم× لتيسير سبول يتحول الرواي وهو (عربي) إلى مرويٍّ عنه(١٤). وفي رواية ليلتان وظل امرأة× للكاتبة ليلى الأطرش تتحول كل من منى وآمال إلى ساردة حينا، وحينا آخر إلى مرويٍّ عنها، وفقا لتناوب الأختين على إدارة الفعل السردي(١٥). وهذا شيءٌ يشيع بصورة واسعة في الروايات المعروفة باسم روايات وجهات النظر، التي تتعدد فيها الأصواتُ(١٦)، ويتناوب الشخوص على سرد الحكاية الواحدة مراراً. مثلما نجد الأمر واضحا في رواية رباعية الأسكندرية × لأرسكين كالدويل، ورواية ميرامار × لنجيب محفوظ، والسفينة× لجبرا إبراهيم جبرا، وخمسة أصوات × لغائب طعمة فرمان، والحرب في بر مصر× ليوسف القعيد، وغيرها كثير..

الراوي العليم:

والراوي العليم هو الراوي الذي يمتلك القدرة غير المحدودة على الوقوف على الأبعاد الداخلية، والخارجية، للأشخاص. فيكشف لنا عن العوالم السرية للأبطال دون أن تقف في طريقه سقوف، أو حواجز،لذا كان الأجدر بلقب الكاتب الضمني من الراوي المشارك.



ويعدُّ هذا الراوي، الذي هو قناعٌ من أقنعة المؤلف، من أكثر النماذج شيوعاً، وأقدمها، لا سيما الروايات المبكرة. والراوي العليم نوعان:

١- الراوي العليم المحايد:

وهو مجرد سارد للحوادث، يرويها وقد يلقي عليها بعض الضوء مفسرا دون تدخل مباشر منه، فمهمته تقتصر على رصد الحوادث، والأشخاص، والمكان، وتتبع ما يجري، شأنه في ذلك شأن آلة التصوير المثبتة على حامل تلتقط صورا للمشهد من زاوية معينة،

من غير أن يكون لها أثر في ذلك المشهد الذي تصوره. وهذا مثال جيّد للراوي المحايد الذي يكتفي برصد الحوادث: " الشارع الطويل، والزحام لا يخف... أمواج من البشر تتدفق إلى الشارع الضيق، وطول الأسبوع لا يراهم أحد.. عند المنعطف الثاني يقع محل بركات. هما لم يبلغا بعدُ المنعطف الأول. يبدو وجه عنتر مكفهرا وهو يزيح الناس من أمامه. وخلفه مسعد يكسوه الغبار والعرق. الحذاء في قدمي عنتر واسع على الرغم من قطعة القماش التي حشرها في مقدمته(١٧). "

يتضح لنا من هذا الاقتباس عزوف السارد عن التدخل فيما يسرده. وفي رواية النهايات × لعبد الرحمن منيف نجد السارد المحايد يقدم لنا أحد الشخوص كالتالي " في هذا الغمّ الذي يلف الطيبة من كل جوانبها ويزداد يوما بعد يوم كان عساف لا يهدأ، ولا يستريح، إذ ما يكاد يعود بعد الغروب، حاملا معه عشرات الطيور، حتى يبدأ يدقّ الأبواب. كان يختار تلك الأبواب بعناية، ويفكر بذلك من قبل طويلاً، كان مع كل طلقة ينوي حتى قبل سقوط الطير.. أنت لأم صبري. وأنت لداود الأعمى. وأنت لسعيد الذي لا يتقن في هذه الدنيا سوى إنجاب البنات (١٨).". فعبد الرحمن منيف منح الراوي المحايد هنا درجة من المعرفة بنوايا الشخص عساف، وبطراز تفكيره. لكنه لم يتدخل تدخلا مباشرا في السرد، أو في تحليل الشخصية تحليلا نفسيا. نحن إذاً أمام راوٍ يرصد عن كثب ما يرويه رصدا محايداً فكأنه يعرف عسافاً، ويعرف ما يجول في خواطره، وما يعتزم فعله حتى قبل أن ينجح في قنص الطريدة. فكأنه يلقي بنظره إلى العالم الداخلي، سابرا أغواره، لا يمنعه عن ذلك حاجز من مكان، أو بعد من زمان.

والراوي العليم المحايد يكثر من الحديث عن الأشخاص، لكنه لا يتحدث عن نفسه أبداً. فكأنه موجودٌ وغير موجود في الوقت ذاته. وما يرويه هو الدليل على وجوده، لكنه أيضاً يحاذر من أن يتكلم بضمير المتكلم، فالضمائر الشائعة المتداولة في سرده للحوادث هي ضمير الغائب والغائبين، والمخاطب والمخاطبين، عندما يتحاور الأشخاص.

٢- الراوي العليم المنقح:

وهو الراوي الذي يحاول التحقق من صحة ما يرويه. والتأكد من أهداف الشخوص. ففي رواية طريق الزمان(١٩)× لشكري شعشاعة يكثر من التدخل مؤكدا صحّة حدث، أو مؤكدا صحة تفسير، مقيما علاقة مباشرة بالقارئ: " هلم معي إلى بلد لا تشف ابتسامته عن سريرته. ولا زخرُف القول فيه يترجم عن حريته. ولا ما فيه من ترف ينم على رغده، أو ما فيه من لهو يعبر عن أمنه(٢٠)".

وفي موضع آخر يخاطب القارئ قائلا" تعال معي – ونحن في هذا العصر الذري.. ثم تخيل هذا البلد.." فهو ينشئ علاقة مباشرة مع المتلقي تشبه علاقة الحكواتي بجمهوره.

وذلك نوع من التدخل المباشر. وقد يتكرر هذا التدخل بصورة لافتة مما يجعل صوت هذا السارد المنقح لما يرويه هو صوت المؤلف نفسه. يقول في أحد المواقف " نحن في سبيلنا إلى القصر الباذخ الجميل نقبل عليه فنرى كيف يطلّ الإنسان الغنيّ على الإنسان الفقير(٢١). " ويكاد يكون هذا النوع من الراوي هو المهيمن على رواية زياد قاسم أبناء القلعة. ففي أكثر الفصّل التي يتألف منها القسم الأول من الرواية، نجد الراوي يلجأ إلى إلقاء الضوء على الشخصية حالما تدلف إلى مسرح الحوادث، مثلما هي الحال عند كلامه على خالد الملا، البغدادي الذي شاءت الأقدار أنْ يترك بغداد، ويتخذ من عمان دار إقامة له، وفيها يتزوج من امرأة شاميّة، فتنجب له ولدا ذكرا في العام الأول لزواجهما، هو مالك، صديق فخري شمس الدين(٢٢). فلولا هذا التنقيح الذي عاد بنا فيه الراوي للنبش في ماضي خالد هذا، لما عرفنا صلته بمالك الذي كنا قد اعتدنا حضوره كلما ذكر فخري.

وفي رواية المخطوط القرمزي× لأنطونيو غالا الإسباني نجد الراوي العليم المنقح لما يرويه يخبرنا في مستهل روايته بعثوره على مخطوط قديم في حفرية أجريت لأحد المباني القديمة في المغرب، وأنه – أي الراوي – لم يفعل شيئا سوى تصفح المخطوط الذي كتب في ورق قرمزي اللون كذلك الذي كان يستخدم في المراسلات الرسمية لقصر الحمراء قبل سقوط غرناطة(٢٣).

والحقّ أن هذا النوع من الراوي العليم هو راو يأتي للقصة من خارجها، ويسهم في صياغة الحكاية على الرغم من أنه منفصل عنها، مؤديا دور الوسيط بين الكاتب والقارئ، من جهة، والوسيط بين الشخوص والقارئ من جهة أخرى. لذا يمثل الراوي العليم تجسيدا للمسافة بين القاص والحكاية، وتجسيداً لزاوية النظر(٢٤).

ففي النوع الأول (المشارك) يقدم السارد رؤية ذاتية للحوادث فيما يقدم النوع الثاني رؤية موضوعية. وفي النوع الأول يقدم الراوي رؤية مصاحبة، في حين يقدم الراوي من النوع الثاني رؤية بعدية أي بعد وقوع الحوادث، فهي تمت في الماضي.وفي النوع الأول يقدم لنا الراوي سردا لا يتمتع فيه السارد بالثقة التامة، في حين أن السارد من النوع الثاني قدم لنا سردا يتمتع فيه بالثقة الكاملة، إذ يفترض أنه يعرف عن الحوادث، والأشخاص، ما لا يعرفه غيره. لذا يمنحه القارئ هذه الثقة من بدء القراءة.

الراوي العليم المشارك:

وقد يصدف أن يكون الراوي عليماً، كلي العلم، من داخل الرواية ومن خارجها في الوقت نفسه، مشاركاً وغير مشارك. بشرط أن يكون قريناً لأحد أشخاص الرواية، فكأنه ضميره الذي يحاوره على الدوام، ويذكره بما فعله في الماضي، أو بما يفعله الآن، أو بما عليه أن يفعله. وفي هذا النوع من الرواة يلتحم الراوي بالشخصية، وتكون صلته بالمؤلف أكثر قربا، ولصوقا، حتى لكأنه يعبرعن صوته- أي صوت المؤلف – لا عن صوت الشخصية التي يلتبس بها. نجد هذا واضحاً في الاقتباس الآتي من كتاب منازل القلب×: " في اللحظة التي عبرت فيها السيارة مدينة البيرة تاركة مصنع العَرَق خلفها شرع جسدكَ بالتحرر منك، فَغدوتَ كائنا خفيفاً، أثيرياً، كأنّ اللحظة الملتبسة تصوغكَ من مادّة شفافة تشبه الحلم، حتى كأنّ المكانَ منْ حولك بدا لكَ حلماً، أو ما يشبه الحلم."(٢٥).

فالراوي يخاطب البطل، وفي الوقت ذاته، يروي لنا ما يجري، ويقع، ملقيا الضوء على الحدث الذي يسّرده، مفسِّراً بعض ما يدور في خيال الشخصيّة السردية.ومع أنّ منازل القلب كتابٌ في السيرة، إلا أن المؤلف

فيه يتّبع الأسلوب القصصي. وهذا القرين السارد يلتبس بما هو معروف باسم المونولوغ monologue فالبطل يصغي لصوت ضميره وهو يحاوره، ذاكرا ما مر به من حوادث، ملقيا الضوء المفسّر على بعضها، أو معلقاً على بعض المواقف. وهذا الأسلوب في استخدام السارد لجأت إليه الكاتبة ليلى الأطرش في روايتها امرأة للفصول الخمسة× " كنتَ غبيا يا إحسان. خدعتكَ سنوات نعومة شعْرها.. ظلتّ تلك النعومة تلهب كفيكَ وأنتَ تراهما في شَعْرها.. في ملمس الحرير.. وبخيالك يُعززه تطايرُه في دلال يداعبُ وجهكَ. وترتجف حين ترفعُ وجهها إليك."(٢٦)

ويتكرّر هذا الأسلوب من أساليب السرد في روايات كثيرة، منها على سبيل المثال روايةُ أحلام مستغانمي ذاكرة جسد× التي تقرب في طبيعتها من الرواية التّراسلية. فها هو ذا الراوي المشارك يخاطب البطلة في الرواية، مذكرا بما كان قد حدث، وكأنه راوٍ كلي العلم، يدلف إلى المقام السرديً من الخارج:" ما الذي كان يزعجك في تلك اللوحة؟ أهو وجودها بيننا في تلك اللحظة بحضورها الصامت الذي يذكرك بامرأة أخرى مرّتْ في حياتي ؟ أم شَقرة تلك المرأة، والإغراء الاستفزازي لشفتيها، وعينيها المختفيتين وراء خصلات شعرها الفوضويّ ؟ أكنت تغارين؟" (٢٧)

فمن خلال هذا الخطاب أحطنا علما بحادثة مرتْ بها البطلة دون أنْ تُذكرَ لنا في السابق، فالسارد، والمسرود له، متورطان معا في عملية التذكر، واستعادة الماضي.

وهذا السرد التراسلي يتمُّ في الواقع دونما حاجة لكتابة الرسائل مثلما هي الحال في رواية لاجلو: علاقات خطرة×. ففي الحديقة السريّة× لمحمد القيسي نجد البطل يخاطب البطلة عن بُعْد راوياً ما فعلته هي، وما فعله هو، أيْ أنه ينوبُ عنها في السرد فيما هو يحدِّث عن نفسه، متنقلا بين ضميريْ المخاطَب والمُتكلّم " تقولين أنتَ قيدٌ لي، وقتي كله لكَ. وأقول بعد ذهابك وأنت قيدٌ ليَ. الحبّ قيَّدنا معا ما دمنا نريدُ أن نكون قريبيْن، ومبتعدَيْن، في آن. أنت الآن في طريقك الجويّ إلى أبعد نقطة في القارة السَمراء، إلى حيثُ

ليلى الأطرش

امرأة للفصول الخمسة

جنوبُ أفريقيا والقانونيون يجتمعون من أطراف الأرض في مؤتمر تقولينَ أنّ نلسُن مانديلا سيفتتحهُ، وأغبطكِ على ذلك." (٢٨).

تعدد الرواة في الرواية الواحدة:

وقد يجمع الكاتب في روايته بين رواة كثر. وقد يكون عددهم بعدد الشّخصيات الرئيسة في الحكاية. وتسمى هذه الرواية مثلما ذكرنا من قبل رواية وجهات النظر points of view. والأمثلة على هذا النوع من الرواة كثيرة، ومن أشهرها رواية ميرامار× لنجيب محفوظ التي يتناوب على سرد الحكاية فيها كل من عامر وجدي، وحسني علام، ووومنصور باهي، وسرحان البحيري، ثم عامر وجدي مرة أخرى. ورواية السفينة × لجبرا إبراهيم جبرا. وفي هذا النوع من الرواية يتخذ الكاتب من اسم الشخصية – عادةً– عنوانا للفصل الذي تضطلع فيه بدور الراوي. ففي رواية السفينة نجد الكاتب يتخذ من اسم صالح السلمان عنوانا، ومن اسم وديع عساف عنواناً، لسبب معروف، وهو أنّ وديعاً هو الذي يروي هذا الجزء الخاص من الحكاية من زاوية نظره هو، خلافا للجزء الآخر الذي يرويه صالح السلمان من زاوية نظره هو.

وفي رواية يوسف القعيّد الحرب في برٍّ مصر× (١٩٧٨) نجد العنوانات كلها بأسماء الأشخاص: العمدة، المتعهد، الخفير، الصديق، الضابط، المحقق.

ففي كل فصل من فصول الرواية يتحدث أحد هؤلاء ساردأ الحكاية من وجهة نظره. فالعمدة، الذي استعاد الأرض التي أمّمها النظام سنة ١٩٥٤، يروي الحكاية قائلاً:" الأرض التي أخذوها منا سنة ٥٤ رجعتْ، الأمس من الصعب وصفه.. ولأنَّ سعادتي بعودة الأرض ما بعدها سعادة، فقد تمنيت أنْ أموت ساعتها.. في اللحظة التي أبلغت فيها بصدور حكم القضاء العادل بعودة الأرض إلينا نظرتُ إلى الناحية القبلية.. لا بدَّ وأنَّ قالب الطوب الأحمر الموضوع تحت رأس والدي قد ذابَ الآن.."(٢٩)

وفي الفصل الموسوم بعنوان المتعهّد نجد الكاتب يبدأ السرد مجدّداً من النقطة التي انتهى لديها العمْدة. يقول: " صحوتُ من نومي على بوق سيارة.. غضبْت لأنني كنت أريد أنْ أعيش الحلمَ فترة أطول.. سمعت بوق السيارة مرة أخرى. استغربت. السيارات في بلدنا قليلة. وزبائني ليسوا من أصحاب السيارات. جاء أحدُ أبنائي. أخبرني بوجود ضيوف غرباء، خرجْتُ فوجدت عمدة إحدى القرى القريبة من المركز في المَنْدرة. قلت لنفسي إنّ الأيام القادمة سترينا العجب."(٣٠)

وحين نمضي في قراءة الرواية نكتشف قيام المتعهِّد بإعادة سرد الحكاية من أولها إلى أن يبدأ تنفيذ الخطة الرامية لإعفاء ابن العمدة من زوجته الصغيرة من التجنيد. وفي موضع آخر يبدأ الخفير في سرد الحكاية مجدّدا (٣١). وفي موضع لاحق يبدأ الصديق – صديق مصري ابن الخفير– برواية الحكاية. وفي الحكاية الجديدة تندمج الحكاية الرئيسة ابتداءً مما رواه العمدة، مروراً بما رواه الخفيرُ، والمتعهِّدُ، وحتى الصديق.



والضابط،الذي كلف،هو الآخر، بإعادة جثة الشهيد مصري إلى قريته، يروي لنا من جانبه ما رآه في الحكاية. وهذا الجانب يلقي الضوء على ما سبق سرده من وجهة نظره هو. وعندما يبدأ التحقيق معه ومع الآخرين.. يتسلم دفة القيادة المحقق الذي ظنَّ القضية أول الأمر قضية سرقة، أو قضية تجمهر، أو اعتداء، أو قضيّة قتل، في أسوأ الأحوال، لكنه لم يكن يتخيل أنْ تكون قضية شهيد لا يُعْرف إنْ كان هو الذي استشهد، أم هو شخص آخر حسبما تقول الوثائق: " احضروا لي ضابط

القوات المسلحة. قدّم لي القضية باختصار." (٣٢)

هنا نجدُ السارد، وهو المحقق، يعيد رواية الحكاية من وجهة نظره، التي لم تسعفه في إصدار حكم قضائي قاطع في المسألة.

الراوي والمؤلف:

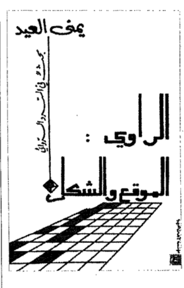
ثمة نوع من الرواية يتماهى فيه الراوي الوهمي بالمؤلف، وهي الرواية التي تقرب من السيرة الذاتية. ففيها يتحدث الكاتب عن نفسه لكن باستخدام راو وهمي مثلما نجد على سبيل المثال وليس الحصر في كتاب الأيام× لطه حسين فهو يتخيل راويا يحكي قصته لآخر مستخدما ضمير الغائب بدلا من المتكلم: " ذاق التين المرطب وشرب نقيعه، في أثناء الصيف، وذاق البسبوسة واستمتع بما تبعثه من حرارة في الأجواف في أثناء الشتاء. وربما وقف عند بعض الباعة من السوريين فذاق ألوانا من الطعام، منها الحار، ومنها البارد، ومنها الحلو ومنها الملح، وكان يجد في ذوقها لذة لا تقدر، ولو قدمت إليه الآن لأشفق أن تحمل إليه علة أو تغري به الموت. "(٣٣) فهو يتحدث عن نفسه وعما كان يجده في الطعام الذي تذوقه صغيراً. ومع ذلك يستخدم ضمير الغائب وهذا يؤكد أن الراوي الوهمي هو المؤلف نفسه. وقد حاكاه في هذه الطريقة إحسان عباس في كتابه غربة الراعي في الفصول الأولى حسب(٣٤).

وظائف الراوي:

للراوي في مطلق الأحوال وظائف عدة يمكن حصرها فيما يأتي:

١. الوظيفة السردية فهو يروي حكاية.
٢. الوظيفة التنظيمية فهو يرتب الحوادث وفقا لتسلسل معين.
٣. وظيفة تأثيرية عن طريق التوجه للقارئ.
٤. وظيفة الشاهد الذي يوثق ما يروي.
٥. الوظيفة الإيديولوجية (٣٥)

أما الوظيفة الأولى فهي التي اضطلع بها السارد منذ القديم، وتكاد كل قصة وكل حكاية تعتمد على راو وهمي يسرد ما فيها من حوادث. ففي القصص الشعبي اعتاد مستعملو تلك القصص أن يبدؤوا بعبارة قال الراوي.. ويروى أن.. ويحكى أن.. وفي الرواية نستطيع



أن نجد لهذا الراوي أمثلة كثيرة، سواء في الروايات التاريخية أو الواقعية كرواية زينب× لمحمد حسين هيكل وروايات جرجي زيدان.

وأما النوع الثاني فهو غالبا الراوي المشارك أو الممسرح، لأنه دائم التذكير بما ساقه من الحوادث، أو بما يسوقه فيما بعد. ودائم النظر في تنظيم السرد ضمن دائرة تمكن القارئ من استيعاب الحوادث. فإن كانت الرواية تاريخية مثلا كان على الراوي أن يسوق الحوادث وفقاً لما هو معروف من تاريخ الفترة، فقواعد السرد في هذه الحال تتغير وتختلف حسب موقع السارد من العصر، والمكان الذي يؤرخ له وتجري فيه الحوادث(٣٦).ويتضح هذا – على سبيل المثال – في رواية أنطونيو غالا المخطوط القرمزي× ففيها يدعي الراوي اقتحام بعضهم قصر الحمراء والعبث بمذكرات الصغير. وهو الآن في صدد القيام بإعادة ترتيبها لتتفق مع التسلسل التاريخي. بقول الراوي بعد أن عبر عن شكوكه في أن بعضهم تجسس على المذكرات:" سنحاول جرد الأحداث بطريقة منتظمة. " (٣٧)

وفي رواية أمين معلوف ليون الإفريقي× نجد الراوي يسرد حكايته في ترتيب يتفق مع جولاته في المدن، ذاكرا بعد كل مدينة زارها أو أقام فيها السنة التي دخلها فيها، والمدة التي أقامها، والحوادث الكبرى التي تخللت تلك المدة. ففي كتاب غرناطة لا يفوته أن يذكر عام العرض الذي عجل في سقوط الأندلس. ولا يفوته عند وصوله فاسَ أن يذكر انتشار وباء الجذام فيها، ولا يفوته أن يذكر عند دخوله القاهرة دخول العثمانيين. وهكذا نجد الراوي مشغوفاً – إلى حدٍّ بعيد – بترتيب ما يرويه على وفق مجريات حياته هو(٣٨).

أما التوجه للقارئ بهدف التأثير فيه، واجتذابه، فكان على الدوام أحد الأهداف المنوطة باختراع الراوي الوهمي. فالمؤلف – أيا كان – ينبغي ألا يطل من بين السطور مخاطبا القارئ مباشرة. فهذا يعد عيبا ومأخذا على الروائي إذا كان. إذ ينبغي ألا يكون للمؤلف حضوره. وقد تبنى هذا الرأي فلوبير أحد كتاب الرواية في القرن التاسع عشر، ومنذ ذلك الحين يعد رأيه هذا معيارا لجودة البناء الفني، وتمكّن الكاتب الذي لا يباشر السلطة على شخصياته. وأما الراوي، فسواء أكان من الخارج أم من الداخل، يستطيع أن يتوجه للقارئ، بهدف استمالته، وإثارة التشويق لديه، ليستمر في القراءة. وقد عرفنا من هذا اللون في الروايات التاريخية الكثير، إذ يبدو الراوي فيها كما لو أنه يقدم للقارئ معلومات مفيدة عن تاريخه مستثيرا فضوله ورغبته في المعرفة من حين لآخر.

ففي رواية شكري شعشاعة في طريق الزمان× التي سبق ذكرها نجد الراوي يخاطب القارئ معلقا على ما قام به هشام بطل الحكاية،حين اكتشف مذكرات عمه، قائلاً: " أقبل ينظر في عقل عمه، المقبل، وإذا هو يقرأ الصفحات الآتية. "(٣٩) ففي هذا ما يستثير فضول القارئ ليعرف حقيقة ما كتبه والد سلمى. وفي موقع ثانٍ نجد الراوي يخاطب القارئ قائلاً" ونحن نترك سلمى الآن لنرى في رسائلها المقبلة من الجامعة لوْن عهدها الجديد. "(٤٠) فكأنه بهذه الإشارة يشوقنا لمعرفة حياتها الجديدة في مصر. وحين لحق بها هشام للقاهرة يخاطبنا الراوي مباشرة " ونحن الآن نتعقب خطاه إذ يبلغ ذلك البلد حيث تدرس سلمى فيرتجّ للنبأ المفاجئ.."(٤١)

وقد يلجأ السارد إلى تذكير القارئ بما سبق، ومن ذلك على سبيل المثال ما ينبه عليه نجيب محفوظ في بداية ونهاية× من أن الشقيقين حين زارا بيت أحمد بيك يسري جلسا على كثب من الباب في الموقع الذي شغلته أمهما قبل

عامين.(٤٢)

جل هذه الأمثلة في الواقع ينوب فيها الراوي العليم omniscient narrator عن المؤلف، لا في سرد الحوادث وترتيبها حسب، ولا في التذكير بما مضى، ولا في سبر أغوار الشخوص، وإنما في عقد صلة مباشرة ومستمرة بالقارئ، مما دعا بعضهم لتسمية هذه الوظيفة بالوظيفة التواصلية.

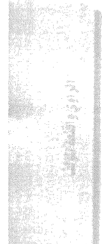
أما التوثيق، فوظيفة سردية نجدها في أكثر الروايات التي تعتمد على الحروب، والأزمات، والقصص التاريخي.

ففي رواية هاشم غرايبة (الشاهبندر) نجده يذكر حوادث مثل تهريب السلاح إلى فلسطين، يقوم الراوي بدور المحّص الذي يريد أن يؤكد حدوث هذه الوقائع(٤٣). وهذا واضح أيضا في رواية المحقق للحوادث المتكررة في قصة القعيد الحرب في بر مصر×. فبعد أن أدلى الشهود بما قالوه وذكروه صار بإمكانه أن يقص الحكاية بدقة أكبر، مفرقا بين الصحيح من الأخبار والزائف. وأثر الراوي الموثق في الروايات التاريخية أكثر وضوحا، لأنه يحاول من خلال وثائقه الوهمية إقناع القارئ بأنه لم يتجاوز الحقيقة فيما ذكره ورواه.

والوظيفة الإيديولوجية نجدها غالبا في الروايات السياسية، والاجتماعية، والأخلاقية. ففي أيام الحب والموت لرشاد أبو شاور يتبنى الراوي موقفا متحيزا ضد هاجم العواونة، والمخاتير، والإنجليز، ومن يتعاون معهم من الملاك، والإقطاعيّين. وتفصح تأويلاته لما يرويه عن طيبة قلب الشاويش حسين، وما يرويه عن الطفل محمود، يفصح عن إيمانه باستمرار المقاومة من خلال الجيل الناشئ(٤٤). والوظيفة التعليمية نجد مثالا واضحا لها في رواية مذكرات دجاجة× لإسحق موسى الحسيني. ففيها ينوبُ الراوي عن المؤلف في استخلاص عبر، ودروس، مما يحدث، كالتنبيه على أن الإنسان يستخدم عقله فيما لا نفع فيه ولا فائدة(٤٥).

وهذه الوظائف – باستثناء الأولى – تختلف من رواية لأخرى. فالوظيفة السردية وظيفة أساسية للراوي، لا تكتمل الرواية إلا بوجوده. أما الوظائف الأخرى فقد توجد بقدر أو بآخر. وقد لا تكون موجودة في هذه الرواية أو تلك. وتوافر هذه الوظائف لا يعني بأي حال انفصالها عن العناصر الأخرى التي يتألف منها النسيج السردي؛ فطبيعتها ليست مستقلة عن طبيعة الحكاية استقلال الكلام عن اللغة(٤٦).×

* ناقد وباحث في اللغة والأدب





الهوامش:

١. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط١، ١٩٩٨ ص ٢٣٨

٢. إبراهيم خليل: قواعد السرد من نظرية الرواية إلى خطاب الحكاية، مجلة عمان، ع ١٤٩، تشرين الثاني / نوفمبر ٢٠٠٧

٣. ينظر في ذلك الرواية الإنجليزية في القرن العشرين، ترجمة إبراهيم خليل، مجلة أقلام، بغداد، مج ٢٣، ع ٣، آذار (مارس) ١٩٨٨ص ١٠٧. وقارن بـ A Reader Guide to Great Twentieth Century English Novels، Thames Hudson، London، ١٩٧٢p.٣-٤١.

٤. Booth، Wayne، The Rhetoric of Fiction، The University of Chicago Press، ١٠th ed، ١٩٧٣، p ١٥٧

٥. هدية حسين: زجاج الوقت، نارة للنشر والتوزيع، عمان، ط أولى، ٢٠٠٥، ص ٨

٦. Booth، Wayne، Ibid، p١٥٦.

٧. لوبوك، بيرسي: صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، مجدلاوي للنشر، عمان، ط٢، ٢٠٠٠ص٦٠

٨. جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد المعتصم وآخرين، دار الاختلاف، الجزائر، ط٣، بلا تاريخ، ص ١٨٣

٩. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار، بيروت، ط١، س٢٠٠٢، ص ٩٦. وانظر= ديان فاير: فن كتابة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٨ ص ٢١

١٠. بهاء طاهر: الحب في المنفى، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٠ ص ١٣

١١. أمين معلوف: موانئ المشرق، ترجمة نهلة بيضون، دار الفارابي، بيروت، ط٢، الجزائر ٢٠٠١ ص ٧

١٢. السابق ص ٢١

١٣. إبراهيم خليل: في الرواية النسوية العربية، ورْد الأردنية للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٧ ص ١٠٠ وانظر= ص ١٠٩-١١٠.

١٤. تيسير سبول: الأعمال الكاملة، جمع وتحقيق سليمان الأزرعي، دار ابن رشد، بيروت، ط١، ١٩٨٠ ص ٤٧. وانظر= عبدالله إبراهيم: بناء السرد في الرواية الأردنية المعاصرة، أفكار، عمان، ع ١٣٥ تموز ١٩٩٩ ص ٤٥.

١٥. إبراهيم خليل: أقنعة الراوي، وزارة الثقافة، عمان، ط أولى، ٢٠٠٢ ص ١٥. وانظر = الرواية في الأردن في ربع قرن، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٤ ص ٩٩-١٠٧.

١٦. محمد نجيب التلاوي: وجهات النظر في رواية تعدد الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ١، ٢٠٠٠ ص ٧٤

١٧. محمد البساطي: بيوت وراء الأشجار، دار الآداب، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠ ص ٢٤

١٨. عبد الرحمن منيف: النهايات، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٧٨ ص٤٠

١٩. صدرت في عمان سنة ١٩٥٧ عن دار النشر والتعهدات، انظر أقنعة الراوي، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢ ص ١٥٩-١٨٠.

٢٠. شعشاعة، السابق ص ٧

٢١. السابق ص ١٩

٢٢. زياد قاسم: أبناء القلعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ص ص ٩٠-٩٣.

٢٣. انطونيو غالا: المخطوط القرمزي، ترجمة رفعت عطفة، ورد للنشر والتوزيع، دمشق، ط٢، ١٩٩٨ وانظر: إبراهيم خليل، ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٠ ص ١١٩

٢٤. جيرار جنيت، السابق ص ١٨٣.

٢٥. فاروق وادي: منازل القلب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧ ص ١١

٢٦. ليلى الأطرش: امرأة للفصول الخمسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٠ ص ٩ وانظر: الرواية في الأردن في ربع قرن، مرجع سبق ذكره، ص ٩٩-١٠٧

٢٧. أحلام مستغانمي: ذاكرة جسد، دارالآداب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٦ ص ١٦٧

٢٨. محمد القيسي: الحديقة السرية، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٢ ص ٢٧٢

٢٩. يوسف القعيد: الحرب في برِّ مصر، دار ابن رشد، بيروت، ط١، ١٩٧٨ ص ٧.

٣٠. السابق ص ٢٠

٣١. السابق ص ٥٢

٣٢. السابق ص ١٣٥

٣٣. طه حسين: الأيام، دار المعارف، مصر، ط٢٢، ١٩٧٦ ج٢ ص١٢

٣٤. إحسان عباس: غربة الراعي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٦ص ٢١

٣٥. لطيف زيتوني، مرجع سابق ص ٩٦-٩٧

٣٦. عبد الملك مرتاض: المرجع السابق ص ٢٥٢

٣٧. أنطونيو غالا: المخطوط القرمزي، مرجع سابق، ص ٢٤٦

٣٨. إبراهيم خليل، ظلال وأصداء أندلسية، مرجع سابق ص ١٣٦-١٣٩

٣٩. شكري شعشاعة: في طريق الزمان، مرجع سابق، ص ٥٤

٤٠. السابق نفسه ص ٦٢

٤١. السابق ص ٦٢

٤٢. نجيب محفوظ، بداية ونهاية، مرجع سابق ص ١٨٤

٤٣. انظر ما كتبناه عن الرواية في الرأي الثقافي، ع ١٢٢٤٧ الثاني من نيسان، إبريل ٢٠٠٤، ص ٣

٤٤. رشاد أبو شاور: أيام الحب والموت، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٣ص ٧٢

٤٥. انظر= إبراهيم خليل: أقنعة الراوي، مصدر سابق ص ١٤٧

٤٦. زيتوني، مرجع سابق ص ٩٧ وللمزيد من النظر: يمنى العيد، الراوي والموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦. وعبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دارالنشر للجامعات، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦.

القصيدة المغربية المعاصرة وقضايا الغرض الشعري

محمد بودويك *

الغرض في اللسان هو الهدف الذي ينصب فيرمى فيه. وغرضه كذا، أي: حاجته وبغيته، وفهمت غرضك أي قصدك. أما من جهة الشعر، فقد مثل مفهوم "الغرض" بالإضافة إلى مفهوم: "البيت الشعري" مقوما نقديا في دراسات وأبحاث النقاد القدامى. إذ يصبح الغرض، من زاوية نظرهم، كالبيت معيارا ومقياسا لقراءة القصائد وتقويمها، ومعرفة جودتها ورداءتها، والحكم عليها، وتصنيفها، حيث (يجب -كما جاء في "دلائل الإعجاز" على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها، والحذق في تأليف بعضها إلى بعض، أن يعرف أن للشعراء أغراضا أول، هي الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات النفوس لكون تلك الأمور مما يناسبها، ويبسطها أو ينافرها ويقبضها، أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين" (١).

ويرى قدامة بن جعفر-وهو يسلك الغرض في باب المعاني الدال عليها الشعر أن: "جماع الوصف لذلك أن يكون المعنى مواجها للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب. ولما كانت أقسام المعاني التي يحتاج فيها إلى أن تكون على هذه الصفة مما لا نهاية لعدده، ولم يمكن أن يؤتى على تحديد جميع ذلك، رأيت أن أجعل ذلك في الأعلام من أغراض الشعراء، وما هم عليه أكثر حوما، وعليه أشد روما. وهو المديح والهجاء والنسيب والمراثي والوصف والتشبيه"(٢).

أما عند البعض، فالشعر برمته نوعان: مدح وهجاء، لأن الرثاء والفخر والنسيب ما هي -بعد التأمل- إلا ظلال أو صفات للمدح، كما أن ما ضادها من تسميات ومعان وأوصاف فمرجعها ومرتدها إلى الهجاء. وبناء عليه، يضحي المدح والهجاء نوعين رئيسين يشملان باقي التفريعات التي وردت لدى قدامة والرماني وابن رشيق وابن خلدون، وغيرهم.

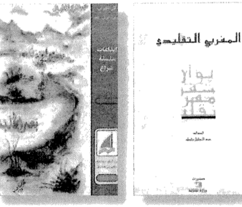
على أن مفهوم الغرض ينهض على دعامتين معنويتين:

أ-المعاني المميزة لكل غرض (المناسبة).

ب-تأليف المعاني.

والقول بالنوع غير القول بالجنس. فالغرض منبثق من كينونة الشعر العربي، وإلى مصادره وأسسه يرتد، بينما يتبجس الجنس أو تبجس من الشعرية اليونانية والرومانية بالتلازم والامتداد، ومن النظرية الأفلاطونية الأرسطية ذائعة الصيت. وكل تلبيس أو محاولة إبدال بينهما، مضيعة للوقت، واعتساف على وقائع شعرية دامغة لها خاصياتها وهوياتها وكينوناتها المتميزة.

غير أننا نرى أن حازما القرطاجني هو من أضفى على مفهوم الغرض، قيمة مضافة واجتهادا لافتا من منطلق رفضه تقسيم قدامة للشعر إلى مدح وهجاء ونسيب ورثاء ووصف وتشبيه، مستقويا بفكرته المضيئة عن التخييل من حيث كونه جوهر التعبير الشعري، متأثرا بابن سينا ومتخطيا له في ذات الوقت. ذلك أن المعتبر -في رأي حازم- هو التخييل عيارا للشعر وعلى الشعر. فحيث يكون التخييل، يكون الشعر في أي معنى اتفق ذلك. وحيث لا يكون التخييل، لا يكون الشعر سواء أكان الغرض مألوفا والمعنى عاما أو جمهوريا كما يسميه أم لا. وهذه المعاني قد تبعث في النفوس اللذة أو الألم، أو ما تجتمع فيه اللذة والألم. وبهذا فهي تنقسم إلى مفرحة وشاجية. ومثال المعاني الشاجية: الذكريات الجميلة التي يلتذ المرء بتذكرها، ويتألم لتقضيها وانصرامها. أما كيفيات التوفيق بين المعاني والأغراض في



عملية الإبداع الشعري، فلا
تسلس القياد، وتصبح طو
اليد إلا للشاعر الجيد في
نظره.

ثم هناك ثلاث
مصطلحات عند حازم
ينبغي أن نميز بينها:

أولها، جهات الشعر
وثانيها أغراض الشعر
وثالثها القول الشعري
وهو يعني بجهات الشعر
موضوعات الأشياء التي
يعمد الشاعر إلى وضعها ومحاكاتها، ويدير معاني شعره عليها من حيث إن كل جهة من هذه الجهات تثير عددا من المعاني المتعلقة بها. أما أغراض الشعر فيقصد بها الغايات المعنوية أو الهيئات النفسية تلك التي يروم الشاعر تحقيقها والعبارة عنها بالمعاني المنتسبة إلى جهات الشعر كالمدح والهجاء وغيرهما"(٣).

وأما القول الشعري فهو العبارة عن صياغة المعاني المتعلقة بجهات الشعر، والتي يتوصل بها لتحقيق أغراض الشعر (٤).

يتبدى من هذه النتف، نتف حازم وغيره، الأهمية البالغة التي احتلها مفهوم الغرض الشعري العربي في كتابات النقاد اللغويين والبلاغيين القدامى. إذ -كما سبق- شكل مهيمنة دلالية وجمالية تفاضل الشعراء في مرآتها، ووفق عيارها حتى صيغ منها أفعل التفضيل، ووضع لها الميزان والصولجان. فهذا أمدح بيت قالته العرب، وهذا أهجى بيت، وذلك أفخر بيت، وأنسب بيت... إلخ. وقد استمرت المهيمنة الابستمية طاغية إلى العقود الأخيرة من القرن الفائت. بل هناك من النقاد من يرى أن الغرض الشعري لا يزال قائما في أعطاف وطوايا مدونة الشعر العربي الحديث والمعاصر وثاويا في خلفية المعنى الشعري، وإن تخفى وتقنع وراء برقع يكاد يغمز بوجوده وسفوره.

بيد أننا نذهب إلى أن الخطاب الشعري هو الغرض الشعري الأكبر الحقيق بالقراءة والمقاربة والتفكيك، لا الغرض القاموسي أو الشعري الموطوء والمقعد كما وصلنا. وسنعود إلى تفصيل الكلام بخصوص المسألة آن ننفض اليد من التعريف المحدث والمعاصر للأغراضية المتمرحلة والمترحلة والمتحولة والمتعينة في القصيدة المغربية الحديثة والمعاصرة.

في تعريف غربي لمفهوم الغرض أو التغريض، يقول براون ويول عن "التيمة" بأنها: نقطة بداية قول ما. ولما كان الخطاب ينتظم على شكل متتاليات من الجمل متدرجة لها بداية ونهاية، فإن هذا التنظيم يعني الخطية، سيتحكم في تأويل الخطاب بناء على أن ما يبدأ به المتكلم أو الكاتب سيؤثر في تأويل ما يليه، ويضيف محمد خطابي موضحا: "وفي اعتقادنا أن مفهومي التغريض والبناء يتعلقان بالارتباط الوثيق بين ما يدور في الخطاب وأجزائه، وبين عنوان الخطاب أو نقطة بدايته. وإن شئنا التوضيح قلنا: إن في الخطاب مركز جذب يؤسسه منطلقه، وتحوم حوله بقية أجزائه، وينبغي أن نميز بين التغريض كواقع، وبين التغريض كإجراء خطابي يطور وينمى به عنصر معين في الخطاب. ثم هناك إجراء آخر يتحكم في تغريض الخطاب وهو العنوان. ولكن بروان ويول، على خلاف كثير من الباحثين، لا يعتبران العنوان موضوعا للخطاب، وإنما هو أحد التعبيرات الممكنة عن موضوع الخطاب، ووظيفة العنوان هي أنه وسيلة خاصة قوية للتغريض"(٥).

وغير خاف أن العنونة التي هي قوام التغريض من بعض وجوهه، ظهرت في مرحلة متأخرة. ويمكن المجازفة بالقول إنها ظهرت وتبنكت الواجهة مع الحركة الرومانسية.

والسؤال الذي يطرح هو: لماذا استمرت الأغراض بمعناها التقليدي حيية معافاة في المتن الشعري المغربي- إسوة بالعربي - الحديث؟ علما أن مجموعة من الإمكانات الإبستمولوجية، والشروط الثقافية والحضارية تحققت بهذا المقدار أو ذاك على مستوى المكتوب والمعيش. هل يكفي أن نقول بأن الجواب يكمن في التقليدانية، وترجيع الصدى؟؟ وأن المشرق ظل -إلى وقت جد قريب- الموئل والقبلة والمحتذى؟ أم في شرائط التلقي ضمن ظرفية زمانية موسومة بالتخلف والتأخر، ظرفية صراع مرير من أجل الإبقاء على الهوية، وتاليا على اللغة العربية بوصفها رابطا بما وسم بالمقدسات، وفي الأس منها التنزيل الكريم، والشعر العربي، والسلف الصالح؟

ثم لا ينبغي أن ننسى أن جماليات الشفوي تقتضي الاحتفاء بالأغراض استهدافا للمكاء والصفير والتصدية والجذبة عند نهاية كل بيت. ومع ذلك، نعتبر أن النموذج الشعري التقليدي مغربيا كما رسخه علال الفاسي ومحمد المختار السوسي، ومحمد بن ابراهيم ومحمد الحلوي، سعى إلى تجديد محسوب مأتاه الدفاع عن عربية حديثة-وتعليم الفتاة، ومقاومة الاستعمار، وتمجيد الرموز المغربية والعربية. ومن ثمة، فإن التقليدية، فيما يقول عبد الجليل ناظم هي: "تحقيق لهوية جماعية وعت نفسها بسبب الاصطدام بالآخر في إطار ديني أو قومي أو وطني. وربما تطابق كل ذلك وانصهر في بوتقة رد فعل وحدوي لمحاولة فرض الذات الجماعية، وتحقيق هذه الهوية كان أيضا تحقيقا للشخصية الشعرية".





ويضيف قائلا: "إن التحولات الشعرية في التقليدية المغربية، تأخذ معناها في سياق المناخ الثقافي- السياسي الذي جعل من الاعتصام بالشخصية الجماعية، والاحتفال بالصياغة الخطابية، والاتكاء على الذاكرة في الإبداع، مقومات للتأسيس الشعري" (٦).

وعن المرحلة اللاحقة للتقليدية أي الرومانسية، سيقول محمد بنيس ما يلي: "مثل أصحاب الرومانسية النزوع إلى تحرير القصيدة من نموذجها التقليدي في العروض والمتخيل معا"(٧).

لقد انتقل التعبير من الأنا الجمعي المتضخم إلى الأنا الفردي الموغل في

الذاتية من طريق اتخاذ الطبيعة ملجأ وملاذا درءا للواقع العاصف، في سعيه الحثيث إلى التوازن النفسي، والانسجام الجواني. وطال هذا الانزياح التعبيري والأسلوبي والرؤياوي بنية القصيدة بحيث شكل أحد إبدالاتها.. واعتبر العنوان سائسا إلى المعنى السائل في القصيدة عوضا عن الغرض أو الأغراضية.



هكذا سيختفي النتوء الأغراضي في المرحلة إياها مفسحا المجال لسلطة الخيال، ولقيم الحب والجمال والحرية، واغتراب الشاعر. وهي قيم كونية – إنسانية، وموضوعات كبرى يدور حولها الشعر دائما.

والظاهر أن (تحولا معرفيا أساسيا ميز الأغراضية العربية الحديثة- بما فيها المغربية -من نظيرتها القديمة. اندرجت القديمة في وضعية معرفية باشرت متنها بوصفه محتاجا للنمذجة. أما الحديثة، فاندرجت في وضعية معرفية مغايرة باشرت متنها بوصفه محتاجا لفرز البدائل. سيادة مقصدية فرز البدائل حديثا، حدثت تحت تأثير المستجدات الثقافية والحضارية، وما رآه العرب لازما لنهضتهم، ومواكبتهم رقي الأمم الأخرى. وقد اقترن بهذه المقصدية مفهوم للأدب وضمنه الشعر، يكرس الوظيفة الاجتماعية الإصلاحية، ويدعو لأدب ملتزم بالمعنى الشمولي في مقابل تهميش الفردية النخبوية الضيقة للشعر، وبخاصة ما كانت فيه هذه الفردية فردية المخاطب (الممدوح خاصة)، وليست فردية الذات الكاتبة. لذلك كان في مقدمة الأغراض التي رأوها غير مناسبة لهذا المفهوم الجديد، أغراض مثل المديح.



وقد مثلت هذه المراجعة أحد أهداف الاتجاهات الشعرية الجديدة آنذاك في تحرير القول الشعري أغراضيا من استبداد المنجز الشعري القديم. يقول جبران خليل جبران: "لكم من أغراض الشعر الرثاء والمديح والفخر والتهنئة، ولي منها ما يتكبر عن رثاء من مات وهو في الرحم، ويأبى مديح من يستوجب الاستهزاء، ويأنف من تهنئة من يستدعي الشفقة، ويترفع عن هجو من يستطيع الإعراض عنه، ويستنكف من الفخر، إذ ليس في الإنسان ما يفاخر به سوى إقراره بضعفه وجهله"(٨).

ونحن نتساءل مع الصديق الباحث رشيد يحياوي قائلين: "هل نقول بأن أغراضية الشعر انتهت بانتهاء هذه المرحلة؟ ما انتهى هو ابستمولوجية الأغراضية القديمة المعدلة حديثا باستبدالات ذكرنا بعضها. ما تلا ذلك تمثله أغراضية أقل انسجاما من سابقاتها إن لم نقل إنها مبعثرة تخضع في غالب الأحيان لاقتطاعات تخلطها بمجالات موضوعاتية ومذهبية وشكلية، وتتلبس في أحيان أخرى بالمقاصد والأهداف المتوخاة من الأدب: (الشعر الذاتي، الشعر الوجداني، الشعر الكلاسيكي، الشعر السياسي، الشعر الملتزم، شعر الأشياء الصغرى...). ولعل في مقدمة الأغراض الشعرية القديمة التي لم ينقطع عنها الشعر المعاصر، وإن غير أحيانا وانقطع أحيانا أخرى، عن لغتها ومحتواها، أغراض الغزل والنسيب والوصف والرثاء" (٩).

إن الخروج عن سياج الأغراض الموروثة، استدعته مجموعة من التحولات استدعاها من جهتها، وعي جمالي متطور تمثل في المعجم الشعري، واللعبة الدلالية، وبناء الدوال والإيقاع العام بمعناه الميشونيكي (نسبة إلى الشاعر واللساني الفرنسي هنري ميشونيك)، وحضور الذات الكاتبة في خطابها. وقد تمظهر ذلك منذ الستينيات من القرن الماضي: "لحظة ظهر الشعر المغربي فيها معنيا بقضايا اللغة الشعرية، وما يتصل بوعي الشاعر في زمنه الذي لا يشبه الزمن القديم. إنها لحظة بروز قصيدة معاصرة مهووسة بجمالية معارضة" كما يقول محمد بنيس (١٠).

وابتداء من السبعينيات، سيحفر الشعر بالعربية، مجرى مغايرا، ومنحى مختلفا لا يكف عن متابعة أسرار التسمية الجديدة لعالم يتبدل باستمرار. نذكر من الجيلين تمثيلا: السرغيني-المجاطي-الكنوني-الملياني-راجع-بنطلحة-بنيس-الأشعري-بلبداوي-أخريف-زريقة، رشيد المومني... وآخرين.

وستلتحق أسماء بهذه الثلة المضيئة، وتلتقي في مهب القصيدة، وغواية النص كنسق خطابي مهتم باللغة والمخيال والرؤيا والإيقاع، وتكثيف الدوال ضمن كليات لا متعاليات، تدور على معنى المعنى المستكن في الأنا المنكسرة، والمناحة، والمرثاة كإبدال موضوعاتي بمفهومها الغربي لا العربي. نذكر تمثيلا: وفاء العمراني-محمد بودويك-ثريا ماجدولين-حسن نجمي-محمد الشركي-عبد السلام المساوي-مبارك وساط-صلاح بوسريف-ادريس عيسى.. وصولا إلى محمود عبد الغني وحسن الوزاني وعدنان ياسين ونبيل منصر، ووداد بنموسى-وجلال الحكماوي ومحمد بشكار وادريس علوش، وآخرين.

فإذا كان الشعر المغربي الحديث -في فترة ما- يتجه حادا ومباشرا إلى غرضه، من خلال نبرة عامة جماعية تتدرج ضمن التوجه والتفجع على أندلس تضيع كل يوم، فإن أهم مظهر من مظاهر الحداثة الشعرية- راهنا، هو: "أن القصيدة في الكثير من نماذجها المكتملة-دعنا من الإبدال الجمالي والمعرفي المتمثل ثمانينيا وتسعينيا والآن-في الأنا التي يعتبرها البعض سيدة الإبدالات الشعرية-لا تهجم على موضوعها الشعري دفعة واحدة، وإنما تستدرجه إلى محرقها الغائم مسلطة عليه فعلا إبداعيا شديد الرهافة، وبذلك يتحرر هذا الموضوع من حدوده الحرفية والخارجية، ليصبح -أخيرا- واقعة نصية تضفي على الواقع الماثل خارج النص سحرا ونصاعة، لم يكن يمتلكها في الأساس، أي أن الواقع الخارجي قد يستعير من الواقعة الشعرية ما يجعله أكثر حضورا وملموسية. إضافة إلى ذلك، فإن الموضوع، في القصيدة الحديثة، ينفلت بقوة الرمز وشمولية الرؤيا، من

قيوده الزمانية والمكانية. وبذلك لا يعود التعامل معه أو تجسيده وصفا محضا أو محاكاة مجردة، بل يغدو الموضوع وشبكة احتضانه تجليا رمزيا مفتوحا على دلالات فردية أو عامة، يومية أو كيانية، لا حصر لها"(١١).

وفي كل الحالات، فالموضوع السياسي-بالمعنى العميق والنبيل- لا يزور عن الشعر إذ هو حاضر حضورا بعيدا ومكينا فيه. فالشعر الحديث-تحديدا-مشبع بالوجدان السياسي في رأي روزنتال. ويذهب الشاعر سعدي يوسف إلى القول بأن السياسي: "صار أكثر اتصالا بالمعرفة منه بالسياسة كحركة يومية. وصار هذا المفهوم المعرفي يقود النص ولكن من الداخل أي الباطن. ويمكن اعتباره نهرا خفيا يجري تحت النص، وتتشبع منه جذور النص..." (١٢).

هذه النباهة والالتماعة هي ما عبر عنها /عنهما-الفقيه والمؤرخ والشاعر عبد الله كنون بين العقد الثاني والعقد الثالث من أوائل القرن الماضي حين اعتبر أن الشعر الوطني شعر عابر تكمن قيمته فقط في قيمة الأحداث التي يرتبط بها. أما الشعر الحقيقي، فهو الشعر الذي تكمن قيمته الجوهرية في ذاته"(١٣).

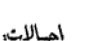
نعم، إن القصيدة المغربية المعاصرة تطورت اعتبارا من نسقها الخطابي حيث تشتبك سمات الغرض الشعري بالإيقاع باللغة بالموضوع بالمرجع الفكري.. إلخ. فالشعر إتقان وانتظام وإحكام لا يشتغل فيه المعنى بمعزل عن بنائه. فالمعنى في النص الشعري يرتبط عضويا بالبناء فيما يقول الباحث المغربي خالد بلقاسم.

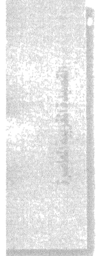
بهذا المعنى، يكف الغرض عن الاشتغال إذا نظر إليه مفتلذا ضمن النص، أو وشيعة تدور خيوط النص عليها. ولنا في شعر المشائين الستينيين والسبعينين، فضلا عن الثمانينيين والراهنين، ما يسند وجهة نظرنا. من ذلك، التحول العميق الذي مس مقترح الطبال الجمالي العذب، ومقترح السرغيني فادح الثراء والعمق حيث المعنى المنفلت والفكر المركب دوامتان مدوختان، ومحمد بنيس في أطروحة حبه وترحاله في الحنين، والارتماء في أحضان المجهول منذ "ورقة البهاء"، ومحمد بنطلحة في تغريض الأشياء والتعريض بالكائن المداجي ضمن مرثاة مسنونة ومكثفة في كتاباته الأخيرة، وأحمد بلبداوي من خلال مفارقاته المدهشة، وسخريته السوداء في نسيج شعري متفرد، وقماشة كناثية باذخة، والمهدي أخريف في ميتالغته الشعرية الجديدة حيث التيه في الثلث الخالي من البياض، والغطس في محبرة الكون، والرسم بمزمار الواحدية، ومرائي اللاطمأنينة، حتى لا نذكر إلا بعض المشائين تمثيلا وتأشيرا على أسرارية الإبدال الرؤياوي، والإصرار على نداء القصي.. وتسمية اللايسمى.



أعمال أخرى تنتسب إلى أفق أغراضي عصي على التسمية والقبض، وإن اصطلح عليه بالسوريالي ككتابات عبد الله زريقة ووساط مبارك ومحمود عبد الغني وجلال الحكماوي، ونبيل منصر، ونجيب مبارك.. إلخ. كما يحضر الميثي والليل الافريقي الشاسع ذو الجذور الوثنية العامرة بالرهبة، والمسكونة بالغموض والحفيف، ليل الأرواح المترحلة والاقتلاع والعبودية وسحر الصمت، ونداءات الأسلاف الطواطم والأقنعة كما عند إدريس عيسى تحديدا ومحمد الشركي.

وهل ما يكتب هنا والآن، ينزع إلى اللانهائي والغياب، ويندرج في: "إطار ما يسميه كل من دولوز وكاتاري الأعمال ذات الأرجل الفاقدة للتوازن والتي تمتح حضورها من قوة غريبة، متعذرة على الإدراك، مسكونة بعبقرية سفلية، ليلية متاهية، أم الأعمال المنذورة للمصير الذي خبره أمبادوقليس= Empédocle، حين لم يبق من عشقه للإضاءات المعتمة سوى نعليه بعد سقوطه في فوهة بركان الإثنا) (١٤).





• كاتب وشاعر من المغرب

احالات:

١-عبد القاهر الجرجاني-دلائل الإعجاز-دار المعرفة -بيروت لبنان، ١٩٧٨.
٢-قدامة بن جعفر-نقد الشعر-تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي-دار الكتب العلمية-بيروت-لبنان-ص: ٩١.
٣-دكتور سعد مصلوح-حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر-عالم الكتب-١٩٨٠-ص: ١٧٢.
٤-دكتور سعد مصلوح-نفسه-ص: ١٧٢.
٥-محمد خطابي-لسانيات النص-المركز الثقافي العربي-١٩٩١-ص: ٦٠.
٦-عبد الجليل ناظم-ديوان الشعر المغربي التقليدي-منشورات وزارة الثقافة-٢٠٠٣-ص: ١٠.
٧-ورد هذا القول في التمهيد لكتاب عبد الجليل ناظم المذكور-ص: ١٢.
٨-رشيد يحياوي-الشعري والنثري-منشورات اتحاد كتاب المغرب-٢٠٠١-ص: ٤١.
٩-رشيد يحياوي-نفسه، ص: ٤١.
١٠-محمد بنيس-الشعر المغربي الحديث-مجلة يصدر-المغرب-دجنبر ١٩٩٧.
١١-علي جعفر العلاق-الشعر والتلقي-دار الشروق-عمان الأردن-١٩٩٧-ص: ١٥١.
١٢-جودت نور الدين-مع الشعر-أين هي الأزمة؟ دار الآداب بيروت-١٩٩٦-ص:٤٥.
١٣-عبد الجليل ناظم-نقد الشعر في المغرب الحديث-دار توبقال-١٩٩٢.
١٤-مصطفى الحسناوي-في الفكر والشعر-منشورات اتحاد كتاب المغرب-٢٠٠١-ص: ٦٣.

نقصد بالمشائين أولئك الشعراء الذين يواصلون الكتابة الشعرية ويبصمون بذلك حضورهم الفعلي في مشهد الحداثة الشعرية بالمغرب راهنا برغم انتمائهم إلى جيلي الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي.

الشعر الرثائي الأوروبي يختلف في لغته وموضوعه عن المرثاة كما عرفها الشعر العربي، ففي حين تنحصر المرثاة العربية في بكاء ميت وذكر مناقبه، وأحيانا بكاء الممالك والديار، فإن الشعر الرثائي الأوربي (Elegy)-منذ الشاعر الأسكندري تيوكريت والشاعرين اللاتينيين فرجيل وهوراس، مرورا بالشعراء الإليزابيتيين: سبنسر-وملتون-وسدني، وجون دون...إلخ، كرس هذا النوع من التعبير لندب الذات وفضح الواقع والتوق إلى الهروب نحو عالم أجمل وأرحب وأفضل وأكثر سكينة، لنسمه: أركاديا أويوتوبيا: Arcadie ou utopie-محمد بودويك.

المحكي الذاتي وتحولات الجنس الروائي «امرأة من ماء» لعز الدين التازي نموذجاً

د. زهـــور كـــرام *

يعد الخطاب السردي الروائي، من أكثر الأشكال التعبيرية تبليغا وتشخيصا، لمظاهر التحوّل في المشهد المغربي، خاصة منذ العقد الأخير من القرن العشرين. وهي مسألة مشروعة، انسجاما مع منطق الجنس الروائي المؤهل، بنيويا وتركيبيا، إلى احتواء المتغيّرات، التي تعرفها السياسة والاقتصاد والمجتمع والأخلاق. نظرا لتفاعل الرواية مع المستجدات، بفضل قدرتها على تنويع أساليبها السردية وأشكالها الحكائية.

وبالنظر إلى مختلف التوصيفات النقدية للرواية المغربية، وكذا البيبليوغرافيات(١) والمعاجم(٢) التي تدخل في إطار توثيق اللحظة الروائية في التجربة المغربية، نسجل انخراطا ملحوظا للمبدع المغربي في الممارسة الإنتاجية الروائية. والتي تزامنت مع وضع تاريخي عاشه/ يعيشه المغرب، في علاقته بالماضي أو ما سمي بمرحلة الاحتقان السياسي، من خلال اعتماد النظرة المستقبلية طريقا نحو طي ملف الماضي. أنتج هذا الوضع مناخا، تجلت مظاهره في عناوين كبرى، أهمها تفعيل ثقافة حقوق الإنسان، تحسيسا وممارسة. حرّر هذا الجو الإبداعية المغربية، من أشكال الرقيب التي كانت قد ميّزت مرحلة السبعينيات على الخصوص، وجعلت المتخيل الإبداعي يخضع إما لتوجيه إيديولوجي أو سياسي.

نلتقي في هذا الصدد، بظاهرتين مميّزتين للكتابة السردية المغربية وهما:

حضور الكتابة باعتبارها موضوعا للمتخيل الروائي، كما طرحتها مجموعة مهمة من النصوص الروائية التي جعلت النص السردي الروائي المغربي يدخل مغامرة التجريب، بانفتاحه على الكتابة باعتبارها إستراتيجية سردية، وموضوعا تشخيصيا لحالة/ حالات الوعي المحتملة.

أما الظاهرة الثانية، التي باتت تعيّن المشهد السردي الروائي المغربي، تتعلق بمسألة النزوع نحو التذويت. وبروز الذات باعتبارها محورا نصيا ينبني عليه نظام الكتابة، وفعل السرد. وتجلى ذلك فيما يصطلح عليه بالمحكي الذاتي.

يبقى موضوع الذات، من أهم المواضيع التي أثّرت بحضورها، في عملية تجنيس النص السردي المغربي. إذ، تصبح الذات رهانا سرديا للكتابة الروائية. لا يتعلق الأمر في هذا المستوى، بما توافق عليه ــ نقديا ــ بالسيرة الذاتية، حيث الذات تكون معبرا لإحياء حكايتها بناء على مرجعية واقعية يدعّمها ــ كتابة ــ مبدأ التطابق التام بين المؤلف والسارد والشخصية، ولكن في مستوى نصوص المحكي الذاتي، نكون داخل زمن التخييل، وغير معنيين بسؤال التطابق، لأن سؤال المرجعية الواقعية غير مبرّر، مع مثل هذا السؤال.

لهذا نلتقي بنصوص قريبة/بعيدة من الرواية، على حسب حظوظ انتشار المنطق الروائي، في تجربة تشييد النص. وهي مسألة لا تعد استثنائية، تخص عددا قليلا من النصوص السردية، إنما أصبحت مسألة لافتة للنقد، ومحفزة على إعادة طرح سؤال الأجناس الأدبية.

ولعل انبثاق الذات باعتبارها موضوعا محوريا للمحكي الذاتي، يفتت المنظومة الذهنية في الثقافة العربية، والتي جعلت الذات غير منظور إليها إلا في إطار الكل أو الجماعة.

نلتقي في هذا المقام التجريبي السردي، بنصوص تبدأ سيرذاتية،

وتتحول إلى روائية (رجوع إلى الطفولة لليلى أبو زيد نموذجا)،وأخرى يهيمن فيها المحكي الذاتي، مثلما نجد في نص " مثل صيف لن يتكرر"(٣) للكاتب محمد برادة. والملاحظ أن نصوصا سردية قد صدرت في سنة ٢٠٠٧ تحمل في أغلفتها، اسم المحكي أو محكيات بدل الرواية.

إن تنويعات الكتابة التخييلية السردية في المشهد المغربي، مع ما يحدث من اختراقات على مستوى نظرية الأجناس الأدبية، قد أهل النقد المغربي— على الخصوص— إلى تطوير أسئلته والالتفات— بواسطة اجتهادات نقدية —إلى ما يعبّر عنه النص السردي، من تحولات تقنية ومعرفية وجمالية وفنية. كما جعل هذا الوضع التركيبي للنص الروائي، مفهوم التجريب باعتباره تجاوزا للمألوف في نمط الكتابة، يأخذ بعض دلالاته المفهومية من التجربة المغربية.

تجعل هذه الاختلافات البنيوية، التي تعبر عنها هذه النصوص، نظرية الأجناس الأدبية موضع نقاش، تبعا للمستجدات التكوينية لنصوص تنزاح عن سياق ما تم تحديده من خصوصيات، تعين معنى الجنس الأدبي. لأن تحديد الجنس الأدبي يساهم في نظام تلقيه.

ولعل هيمنة المحكي الذاتي، في كثير من التجليات النصية السردية، ليس باعتباره مجرد عنصر من عناصر التشكل النصي، وإنما باعتباره قيمة نوعية واستاتيكية، تحدد مجال التخييل في تجربة نص ما، يعلن عن هذه الاختراقات التي تحدث في مستوى ما تم تحديده في نظرية الأجناس الأدبية، والنوع السردي بشكل عام، والذي يؤثر — لا شك في ذلك— على منطق الجنس الأدبي.

من أجل الاقتراب من بعض مظاهر هذه الظاهرة، نقترح قراءة نص " امرأة من ماء" للروائي عز الدين التازي(٤) الذي يعد من أهم الروائيين، الذين يتميزون بحضور قوي ونوعي، في مشهد الإبداعية الروائية المغربية.

١ "امرأة من ماء" وإشكالية التجنيس

تنتمي "امرأة من ماء"(٤) للروائي المغربي "عز الدين التازي" إلى نوع الروايات التي تخرق بعض ما تم التوافق عليه في التحديد الأجناسي الروائي، لاعتبارات عدة نذكر منها:

– يعلن النص في غلاف الكتاب، عن انتمائه إلى جنس الرواية. وهو مظهر من مظاهر ميثاق التعاقد بين المؤلف والقارئ، والذي يساهم في توجيه القراءة، وتحديد إطارها النوعي. لكن قراءة النص تعبّر عن خلل في هذا الميثاق. إذ سرعان ما تكشف عن انزياح نصي عن مبدأ الجنس الروائي، والتحرك في مساحة نصية، شبيهة أو قريبة مما يعرف بالمحكي.

– نص يتشكل أفقه الأجناسي، من هذا الصراع بين ضمير المؤلفAuteur / وضمير السارد. تعودنا عندما يتعلق الأمر بجنس الرواية أن يتوقف المؤلف، باعتباره حالة واعية ملموسة عند عتبة الغلاف، لتبدأ الحكاية ثم السرد الذي ينجزه ضمير السارد. دون أن يعني ذلك انزياحا كليا للمؤلف، لكنه انزياح استراتيجي تتحكم فيه لحظة ربط الوصل مع التخييل. دون التعثر في منعرجات الواقع، والذي يصبح حضوره —إن استدعته لحظة الكتابة في النص— حضورا مختلفا ورمزيا.

في نص "امرأة من ماء" يحدث العكس. فالمؤلف لا يبقى خارج عتبة غلاف الكتاب، بل يخترق مجال الكتابة، ويدخل مجال السرد. غير أن الأمر لا يحدث من خلال إعلان مكشوف وصريح، ويحدد بشكل ملموس تمظهرات المؤلف، إنما إستراتيجية الكتابة السردية في النص، هي التي تجعل ضمير المؤلف هو محور الرغبة في الكتابة.

– "امرأة من ماء"حكاية السارد الذي يتماهى مع المؤلف، أو المؤلف الذي يتماهى مع السارد. محور الحكاية الذات المأزومة بسبب وضعيتها مع ذات أخرى (زهرة/الزوجة) وفضاء الحكي،مدينة طنجة التي تصبح هي الأخرى ذاتا مأزومة.

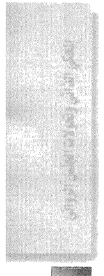
– الشكل السردي الذي تتم به عملية حكي الذات، هو الشكل المونولوجي، حيث تحاور الذات ذاتها، والذات الأخرى. مما جعل الأحداث تعيش الثبات، ولا تعرف الحركة، إلا في تنقلات السارد داخل الذاكرة، أو في أزقة وشوارع طنجة.

– نص يكشف عن سياقه الأجناسي. إنه محكي ذاتي بطريقة مونولوجية. نسبة الواقعي مكشوفة، ليس باعتبارها مادة مرجعية لفيض الحكي، إنما لكون حضورها يدخل عنصرا تكوينيا في النص.وهنا، تتجسد بلاغة الكتابة لدى عز الدين التازي، في قدرته على الارتقاء بالواقعي إلى مستوى إبداعي إيحائي.

والمؤشر على هذه البلاغة، أننا نشعر بالواقعي عنصرا محكيا، لكن النص ينجح في الإيهام بتخيل الواقعي، وليس الإيهام بواقعية ما يحكى. ولعل هذا هو عنصر التعبير الذي تشهده مجموعة من النصوص التي تشتغل على الحالة عوض الحدث، وعلى الذات عوض الموضوع العام، وعلى المحكي الذاتي- التخييلي عوض السرد الروائي الذي اعتمد في منطقه التأسيسي على الإيهام بواقعية ما يحكى.

١ -١ تشكّل المحكي الذاتي في "امرأة من ماء"

يشكل المقطع السردي الافتتاحي للنص، إطلالة على الجو النفسي للذات الساردة(التعب، الأرق،الصمت، الشرود، الإحساس بالفراغ، الغربة..)، إلى جانب تحديد فضاء الحكي(الفندق)، الذي تنطلق منه الذات، لكي تدخل في حوار مع ذاتها والآخر.



ينقلنا السرد مباشرة بعد المقطع الافتتاحي، الذي يسرده السارد— الذات المحكية، إلى مقطع سردي، تؤشر عليه علامة خطية تعبر عن انتقاله إلى سياق تلفظي مختلف.

يبدأ المقطع/ الملفوظ بالجمل التالية: " ارتد العالم بيني وبينها. استحال إلى عاصفة تعقبها عاصفة حتى تزلزل. أشعر أني أقف على فراغ. كيف أحمي نفسي من هذا الفراغ؟" (ص٧).

تشخّص هذه الجمل في ترتيبها وتسلسلها، طبيعة الأزمة التي حلت بالذات، وذلك بسبب استحالة التوافق مع ذات أخرى، مما جعل ذات السارد تشعر بالفراغ، وتعلنه أزمة، ثم تبدأ في الحكي، من أجل فهمه وإنتاج تصور حوله.

نتقدم في التواصل مع هذا المحكي، عبر هذا الملفوظ الذي يقدم عيّنة من الإشارات الأولية، والتي تبدو غير مرتبة حكائيا، لكنها سرديا تشخّص الحالة التي يحكي من خلالها السارد.

يتعلق الأمر إذن، بمحكي السارد "زين العابدين" الذي اختار الإقامة في فندق بإحدى أحياء طنجة، بعيدا عن بيت الزوجية الذي يوجد في نفس المدينة/ طنجة. من أجل أن يغتسل من ثقل حجب عنه البصر. يقول: " ها أنا أحمل جبلا على ظهري وظهري ينحني للجبل والجبل يغطي ما أمامي فلا أعرف إلى أين أسير" (ص٥٢).

لكن مع الانخراط في ملفوظ "زين

العابدين" يتضح هذا التداخل بين المرأة/ الزوجة(زهرة)، وبين المدينة/طنجة، يقول: " كل شيء ممكن في عالم تقيمه أمامي امرأة هي زهرة، ومدينة هي طنجة. عالم يتبدد ليبدأ وجوده من الدهشة وكأنه لم يكن موجودا من قبل" (ص ٨).

تصبح الكتابة بصيغتها المونولوجية، وطابعها الاعترافي، عبر انشطار الذات إلى ذاتين، محطة اكتشاف الدهشة، التي يحدثها التفكير في زهرة وطنجة " أبهاء المدينة وأبهاء زهرة كلاهما وإن تبدد فهو يبدأ وجوده من ذلك التبدد ليجعلني قريبا من ولادة أخرى لزهرة في ذاتي، ولطنجة أخرى أمام نظري." (ص٨).

هكذا، تتحول أزمة الذات، عند الاكتشاف الجديد لطبيعة حضور الآخر، إلى دهشة تشعرالسارد بالولادة الجديدة.

ما بين الإحساس بالفراغ، والتعبير عنه بواسطة تغيير مكان الإقامة، والدخول مع الذات في حوارات داخلية، يحركها فعل التذكر من جهة، وواقع التحول الذي يشهده فضاء المدينة من جهة ثانية،تعيد الذات المصالحة مع ذاتها، ومع الذوات الأخرى. وهو تصالح يحدث بفعل مواجهة الذات، والآخر بمستويات مختلفة.

١ ــ ٢ مظاهر اشتغال محكي الذات:

"امرأة من ماء" حكي ينساب مع خطوات السارد في شوارع وأزقة وأحياء طنجة، ومع يقظة الذاكرة.

نبعان اثنان يحددان مرجعية المحكي الذاتي في النص هما: المرأة- الزوجة والمدينة- طنجة. يبحث السارد عبرهما ومن خلالهما، عن معنى لأزمة ذاته. نبعان لا يتعارضان، ولا يحدثان النفور من بعضهما. بل يتحول الواحد منهما إلى مرآة عاكسة للآخر.

يركز السرد على محكيين اثنين، يتجاوران في نظام الكتابة، ويتحاوران- حكائيا- عبر الملفوظ، وينتجان أفقا يحدد مسار كل محكي على حدة.

يتعلق الأمر بمحكي ذات السارد/ زين العابدين ومحكي زهرة/ الزوجة. وإن كانت الهيمنة لسارد المحكي الذاتي، على اعتبار أن النص محكي ذاتي مونولوجي يأخذ طابع الاعتراف. تتحول الكتابة إلى واجهة للاعتراف، تدافع فيها الأنا التخييلية، عن أناها في الواقع. هي مواجهة للذات وللآخر في نفس الوقت.

تتحول الذات المحكية، إلى مرآة تنعكس عليها محكيات صغرى، قد لا تشكل ثقلا موضوعاتيا في النص بشكل مستقل، ولكنها بالنسبة لتاريخ الذات المحكية في علاقتها بذات المرأة، تشكل محطة ضرورية لتفكيك هذا التاريخ، ومرجعياته(محكي النضال في الجامعة- محكي الاعتقالات. محكي زوج الأم..). بالإضافة إلى توالي أخبار تتعلق بالموقف النضالي القوي لزهرة التي كادت ذات يوم أن تصبح فدائية فلسطينية. غير أن مثل هذه المحكيات، لا تشكل الأساس في حد ذاتها، وإنما تأتي عنصرا إلى جانب عناصر أخرى، من أجل تفكيك مكونات السارد والمرأة. لأن المهم ليس الماضي الذي جسّد المشترك بينهما، وتم التعبير عنه شعريا، حتى جاءت اللغة شفيفة، وكاشفة لهذه المرحلة، باعتبارها زمن انسجام، تولّد عن توافق عاطفي، وخيارات إيديولوجية، إنما التبئير يركز على الحاضر، لكونه يمثل زمن الأزمة. والحاضر يحرك فضاءات المدينة/ طنجة التي تكشف - بدورها - عن مظاهر تغييرها فتعمق - بدورها- الأزمة لدى زين العابدين. " فالمسرح العتيق المشهور هو (مسرح سيرفانتيس) الذي تحول إلى خراب بعد كل ما شهده من عروض مع بداية القرن الماضي وما عاشه من مجد."(ص ٧٥).

تمثّل المقاطع المستحضرة من الذاكرة، والتي اتسمت ببلاغة التلخيص(ص ٤٠)، عيّنة من العناصر التي تشكل أهم خطوات تحليل طبيعة الذات، وسبب الأزمة. مثل محكي موت الأب، ودخول زوج الأم إلى البيت،" هي نفسها فرحت بمغادرتي للبيت الذي أصررت على ألا أدخله أبدا. هي اختارت زوجها ولم تخترني" (ص٥٥)، " لم أقاض السي ناصر حتى وأنا أراه يتمتع بثروة والدي. نهب كل ماتركه الوالد وجعله باسمه بعد أن أوكلته الوالدة عليها وعلي." (ص ٥٥).

غير أن خطاب المحكي الذاتي لا تتضح أبعاده ومظاهره، إلا في طبيعة علاقاته بمحكي الآخر الذي يمنحه قوة التجلي.

٣-١ محكي الآخر والبعد المرآوي.

يشكل محكي زهرة الآخر، الذي بواسطته يقام السرد، وتنشأ الكتابة ويتحرر التفكير من أزمة العتبة. ذلك، لأن استمرار زهرة في تفكير السارد، وحضور محكيها بقوة أثناء لحظة التذكر، مع ما ينتجه هذا المحكي من تطور سردي، يساهم في خلق حالة تلفظية - حوارية بين أنا المتلفظ وأنت /زهرة. فالخطاب وإن كان يتجه صوب الذات، في سياق انشطار الذات في زمن الإحساس بالفراغ، فإن هذا التوجه يحكمه استمرار زهرة بوضوح، باعتبارها ذاتا تعزز طبيعة هذه الأزمة.

يشتغل محكي زهرة خطابا للمواجهة في النص. تواجه زهرة من جهة بملفوظاتها "زين العابدين" الذي ينتقي من الطفولة والشباب ومرحلة الزواج مجموعة من العناصر، تسمح له بصياغة تصور يضعه في صورة الضحية يقول ملفوظ زهرة:

"أنت لا تعرف إلا القليل مما عشته في طفولتي(...)، لكنك تحكي لي عن طفولتك بكثير من الوجع، وكأنك وحدك من عاش في هذا العالم طفولة قاسية، اليتم يازين العابدين إحساس قبل أن يكون فقدانا لأحد الأبوين أو هما معا، هو الإحساس الذي ظل يرافقني حتى الآن. كنت أبحث عن ذاتي في النضال السياسي وأنا طالبة، وبحثت عن نفسي في الكتابة، وبحثت عن نفسي فيك وكل هذا انتهى إلى لا شيء. أنا تحطمت"(ص ٨٤).

تناقش الذات الأخرى/زهرة في ملفوظها، تصور زين العابدين الذي يرجع مأساته إلى طفولته القاسية، في ظل زوج أم استولى على ميراثه وبيت والده. وأم تخلت عنه عندما دخل الزوج إلى حياتها. تشطّب زهرة على هذا التصور، من خلال إعطاء معنى لليتم، الذي يصبح إحساسا بفقدان الذات. إنها لا تجادله فقط في طروحاته، إنما تحوّل ذاتها موضوعا للنظر والسؤال أمامه، حتى لا يظل يعتقد أنه الوحيد الذي يوجد على العتبة، بل الأكثر من هذا، ترجع زهرة سبب فقدانها لذاتها، إلى زين العابدين.

إنها تذكره بجهله لطفولتها، في مقابل حكيه لطفولته بوجع كبير. تدعوه بهذه المقارنة إلى إعادة النظر في تصوراته، حول ذاته وحول ذاتها.

ومن جهة ثانية، تصبح ذات زهرة هي ذات زين العابدين في وضعية الانشطار الذاتي، مع الحالة المونولوجية..إنها ذاته الأخرى التي يجادلها،ويحاورها ويعقّب عليها، وبسائلها ويستفزها، ويتأملها.

كما يتضمن ملفوظ زهرة ملفوظات زين العابدين، وأقواله التي تعبر عن رغباته وأحلامه ورؤاه، يقول ملفوظها:

"لم يزدك البحث الجامعي الذي سجلته

حول التصوف والوجدان والكرامات في طنجة سوى انشطار على نفسك وتمزق بين ما تفكر فيه وبين ما هو موجود في الواقع." (ص ٩٨).

تقدم الذات المتلفظة أخبارا ومعلومات عن زين العابدين، تخص مجال تكوينه العلمي (التصوف) والذي ساهم في خلق الفجوة بين ما يطمح إليه (أفكار مجردة)، وبين مقتضيات الواقع المعيشي.

لهذا، فهو محكي أساسي في عملية تحرر الذات المتأزمة. ذلك، لأن حضور محكي زهرة بهذا التجلي الملفوظي، ومن خلال هذا النظام السردي، يسمح بتوسيع مساحة الحكي من خلال إمداده بمعلومات وأخبار تتعلق بحياة زين العابدين. كما أنه محكي يطوّر حالة الحوار المونولوجي للذات المأزومة، حين يغيّر طروحاتها، ويدفعها إلى إعادة النظر في مسار تشكل أفكارها. مما يجعله محكيا فاعلا ليس فقط في تحفيزالحكي، وطرح الأسئلة، إنما أيضا في قدرته على توجيه قرار الذات في نهاية النص. نلمس هذا بوضوح في الاختتام السردي للنص، حيث سيجد زين العابدين عند عودته إلى الفندق، رسالة من زهرة تدعوه فيها إلى الطلاق:

" أنا حزينة على ما ضاع.

أطلب الطلاق نلتقي صباح الاثنين في المحكمة الشرعية. على الساعة العاشرة صباحا."(ص ١٣٨).

تشخّص هذه الرسالة التي جعلت زين العابدين، يرتعش ويتهاوى على الفراش، ويصيبه دوار،ويستيقظ الحنين إليها، قدرة زهرة- المرأة على اتخاذ قرار الانفصال، قبل زين العابدين. بل الأكثر من هذا، تحدد تاريخ وزمن إجراء الطلاق. وهو سلوك يعبّر عن كون زهرة كانت - هي الأخرى- تبحث عن معنى لأزمة ذاتها. تدفع رسالة زهرة زين العابدين إلى إعادة النظر في الانفصال:

" لم أنم تلك الليلة. بقيت أحدثها طوال الليل، أقبل عينيها وأراها بعيون القلب.

أليس الغضب أعمى؟" (ص ١٣٩).

يختتم المحكي الذاتي أزمته بهذه الجملة، التي تجعل من زمن البوح الذاتي بصيغة الاعتراف زمنا للاغتسال، من مختلف معيقات التواصل مع الذات.

٢ مستويات اللغة والحوار في محكي امرأة من ماء

تتغذى اللغة السردية في النص بإيقاع الحالة، التي تعيشها الذات في علاقتها بماضيها وذاكرتها. ولهذا، فهي لغة غير ثابتة المرجعية والمعجم، باعتبار تأثّرها بمختلف الوضعيات النفسية التي تكون عليها الذات لحظة البوح/الاعتراف. إنها تأخذ طابع الحالة. وتعبر عنها بمواصفات ذات علاقة بخطاب الحوار الداخلي والتذكر والمحكيات النفسية والإستيهامات والتساؤلات والرسائل والحوارت المستعادة والعجائبي والشعري والتصوف. مما يبعد عنها التقريرية، ويجعلها تنخرط في تعددية الإيحاء، الذي يتولّد عن شكل العلاقة بين الذات و هذه الخطابات لحظة الحكي. تغرف اللغة السردية من هذه الخطابات عناصرها التكوينية.

إن توحد الذات مع ذاتها، وهي تتعمق في أسئلة فلسفية، تخص الذات والوجود والبحث عن معنى، انطلاقا من مكونات الطفولة والشباب، جعل معجم التصوف يتسرّب إلى اللغة وتركيبتها، يقول: "كشف تكشف لي. راء أن ببصيرة طنجاوي مجرب حنكته التجارب ليستعمل نظرة في رؤية ما يراه، وقد أزاح عنه الغشاوة، ودربه على أن تكون الرؤية شهوة لا عادة للنظر" (ص ٣٨). وتهيمن لغة التصوف خاصة عند حالة التماهي بين الذات والذوات الأخرى(زهرة/طنجة)، " حضرة في الباطن وحضرة أخرى في الخارج. حيرة لايمكن أن تخرج الحضرة منها، فهي حيرة لايهدئ من حيرتها غير حيرة أخرى"(ص ١٣١-١٣٢).

كما يرافق التصوف اللغة الشعرية، التي تستحضر زمن اللقاء بالمرأة- زهرة. وذلك عبر صيغة الشذرات التي تعطي الانطباع بشطحات الذات، في زمن الحالة، التي يتعمّق تأملها في ذاتها مع لحظة تذكر عشق المرأة.

يقول: " امرأة من ماء ! ممكن أو مستحيل؟

هو بدء اللحظة من دعابة أو فكاهة أو ابتسام أو تعريض شيء.

لا أدري كيف التقيت معها وأنا ذاهب إلى غير مكان.

(....).

لا نشعر بالغرق.

نسبح كما تسبح الحيتان.

المرأة بعيدة والماء يدفع بها وبي نحو أقاليم للماء" (ص ٦٠).

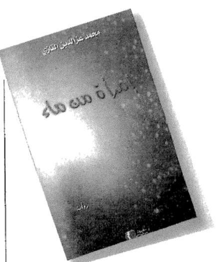
تتأثر اللغة بشخصية المتكلم زين العابدين الذي يفكر ويحكي. تضفي عملية التفكير والحكي، على اللغة نوعا من المرونة والحيوية، وتبعد عنها التقريرية خاصة عندما تدخلها في منطقة التساؤلات.

وتتميز عملية تسريد حالة المدينة- طنجة التي تشهد تحولا على مستوى الذاكرة، بتوظيف العجائبي الذي يتسرب إلى المحكي الذاتي، ليعمق سؤال الوجود. ويشخص بلغته ومنطقه حالة ذهول السارد- الذات من واقع التحول. يتم وصف المدينة بلغة العجائبي حكاية ولغة (الوحش- الثعالب)،"الوحش يقترب بفكيه المفتوحين وأنا مكتوف الأيدي كباقي سكان المدينة والمدينة تبتعد والوحش يقترب واللغط وصراخ الأطفال وبكاء النساء(...)والأرض ترتج."(ص ٩٠). " كانت الثعالب تقترب من أبواب المدينة تشم بأنوفها وعيونها لامعة تتكئ على مخالبها عند الوقوف(....)" (ص ١٢٤).

تخضع لغة الحوار- بدورها- إلى نظام التشكل النصي للملفوظات. فالحوار يتشكل وفق العلاقة التجاورية ــ نصيا ــ بين الملفوظات. والقراءة هي التي تنتج شكل الحوار من مستوى قراءتها. على اعتبار أن الأحداث و الأفعال والوقائع لا تتحكم فيها حركية الحدث، وإنما كل شيء يتم استعادته في غياب حركيته. وهذا، ما جعل ملفوظات الشخصيات تهمين على منطق الأفعال وقوة الحدث. بل الأحداث التي يتم استعادتها باعتبارها وقائع حدثت في الماضي، لا يتم سردها على مستوى السرد العام للنص، إنما تخضع للتجزيء السردي في ملفوظات المتكلمين، وعلى القارئ أن يجمّعها ويرتّبها، ويشكّل منها قوة الحدث.

يصبح الحوار بهذا الشكل، فعلا إنتاجيا، تتحكم فيه لحظة الحكي الاعترافي. هناك حوارية ملفوظية تحدث إذن، بين زين العابدين وزهرة.

إلى جانب كون الأشياء المستعادة عبر التذكر، لا تأتي منتهية في الحدث. بل إن تدخّل ملفوظ الآخر (زين العابدين/ زهرة) هو الذي يمنحها الوضوح. فعندما ينتهي ملفوظ السارد، يدخل ملفوظ زهرة بدون أن يكون هناك سند مرجعي للحوار الموالي. أو إحالة على الحوار السابق،لأنه حوار ملفوظي يحدث سرديا. وهو حوار يحرّر الحكي من التوغل في الحالة.



يحدث نوع من التناوب بين الملفوظات، ويتحكم محتوى الملفوظ الأول في دخول الملفوظ الثاني. هكذا،تتدخل زهرة بعد أن يحكي زين العابدين عن أزمته، لتصحح أو تقترح مقاربة مغايرة لأزمته، حين تعلن بدورها عن أزمتها تقول:

" بدأ البعد بيننا على هذا القرب. صرت بعيدا يازين العابدين وأنا ماعدت أستطيع أن أقترب. الهوة اتسعت كما لم تتسع من قبل. لم أعد أقدر على أن أنظر إلى عينيك حتى لا أرى فيهما غربتي. أشعر بالمرارة. ليت المسافات قد فرقت بيننا ليذهب كل على حال سبيله ولكنها مسافات لإي إقامة في بيت واحد، تقع بين غرفة وأخرى، بين المطبخ والحمام." (ص١٤).

تشتغل تقنية الانشطار التي تصبح سمة مميزة للمحكي الذاتي المونولوجي، في أفق خلق تعددية ضمائرية. تفعل في تنوع الخطاب، وفي تركيبة اللغة، وتخلق حوارية داخلية من جهة (حالة انشطار الذات) وحوارية ملفوظية (تجاور الملفوظات). فانشطار الذات إلى ذاتين، سمح بتفعيل ضمير المخاطب، الذي يأتي بألوان متعددة. مرة يعبّر عن الذات الأخرى للسارد، الذي يتوجه إلى ذاته لمحاورتها ومساءلتها. ومرة يعبر عن زهرة الآخر- أيضا- التي يصبح حضوها ضروريا لإقامة المونولوجية الذاتية للسارد " زهرة أحبيني قبل أن يأخذني الموت. خذيني في حناياك. اجعليني أشم رائحتك الأنثوية. أمسكي بيدي وأريني أين الطريق حيث لا يبدو أن ثمة طريق." (ص ٣٣). فالمخاطب يأتي متعددا ومتنوعا، استجابة للوضعية النفسية التي تكون عليها الذات الحاكية___المحكية، عندما تدخل في علاقة مونولوجية مع حالتها. فهو يحيل مرة على المتكلم موضوع المحكي الذاتي، الذي في إطار انشطار ذاته فإنه يتحول___ في الوقت نفسه___ إلى ضمير متكلم ومخاطب. ثم ضمير الآخر الذي يشكل إحدى موضوعات أزمة الذات ضمير أنت / زهرة،. ثم القارئ الذي يحضر___ أيضا___ في النص تحت ضغط تأزم الحالة.

- "امرأة من ماء" مكاشفة حكائية من الكاتب "عز الدين التازي" إلى القارئ. من الكاتب الذي تعوّد إدخال القارئ في لعبة الانفتاح على الدلالات والتأويلات، بفعل اشتغاله على صنعة روائية تعتمد استثمار النصوص، واللغات وأشكال التعبير المختلفة، والتي يتم توليفها بشكل مركّب، يحفّز القارئ على تشغيل إمكانياته التأويلية، والتي توسع بدورها مساحة الإيحاء. أما في هذا النص فإننا نلاحظ أن الكاتب يبتعد كثيرا/قليلا عن إدخال القارئ منعرجات الغموض. ذلك، لأن المقصدية مكشوفة، ومعلن عنها من البداية، والسر مفضوح، واللغة كاشفة، والسرد يمتثل في لغته وحكيه وتركيبته، للحالة أكثر من الحدث.

• أكاديمية وكاتبة من المغرب

الهوامش:

(١): ظهرت مجموعة من البيبليوغرافيات المغربية التي تحاول رصد حضور جنس الرواية في مشهد الإبداعية المغربية. وحسب بيبليوغرافيا الأدب المغاربي الحديث والمعاصر للدكتور الباحث محمد قاسمي فإن عدد الروايات التي ظهرت من ١٩٤١ إلى ٢٠٠٣، وهي سنة عمل البيبليوغرافيا قد وصل إلى حدود ٤٢٩ رواية. هذا فقط بالنسبة للرواية المكتوبة باللغة العربية.

للمزيد من التوضيح أنظر" بيبليوغرافيا لأدب المغاربي الحديث والمعاصر" تأليف د محمد قاسمي

منشورات سلسلة الدراسات ٢، منشورات ضفاف،الطبعة الأولى ٢٠٠٥

(٢): حسب المعجم الذي نشرف عليه في إطار مشاريع اعتماد البحث العلمي بجامعة ابن طفيل (البرنامج الموضوعاتي لدعم البحث العلمي___PROTARS ٣) حول إنجاز معجم المؤلفين والروايات بالمغرب من ١٩٨٠ إلى ٢٠٠٠، باللغتين العربية والفرنسية، والذي سيشمل الروايات المكتوبة بالعربية والفرنسية، فإن عدد الروايات بالعربية يبلغ تقريبا ٢٨١ رواية، وبالفرنسية تقريبا ١٩٥ وذلك من ١٩٨٠ إلى ٢٠٠٠. مع العلم أن هذا العدد مؤهل للارتفاع، خاصة وأن العمل في المشروع ما يزال قيد الإنجاز، بالإضافة إلى نصوص متفرقة للكتاب المغاربة المهاجرين. مع تسجيل ملاحظة كون أن هذا العدد للروايات المغربية تندرج فيه نصوص على شكل محكيات، وأخرى تزاوج بين السيرذاتي والروائي. وهو وضع تكويني للممارسة الروائية بالمغرب، يدعو إلى دراستها وفق مستجداتها التكوينية.

(٣): للمزيد من التعرف على طبيعة اشتغال المحكي في نص محمد برادة، يمكن الرجوع إلى دراسة الباحث المغربي رشيد بنحدو "هذا أنا___هذا غير أنا" الموجودة ضمن الكتاب الجماعي" الشكل والدلالة قراءات في الرواية المغربية"منشورات نادي الكتاب لكلية الآداب بتطوان___الطبعة الأولى ٢٠٠١، من ص٣٢ إلى ص ٤٤

(٤): بدأ المبدع عز الدين التازي الكتابة سنة ١٩٦٦ بقصة قصيرة تحت عنوان" تموء كالقطط".

صدر له من بين الرويات:

___ أبراج المدينة (١٩٧٨)

___ رحيل البحر (١٩٨٣)___ المباءة (١٩٨٨)

___ فوق القبور، تحت القبور (١٩٨٩)

___ أيها الرائي (١٩٩٠)

___الخفافيش (٢٠٠٢)

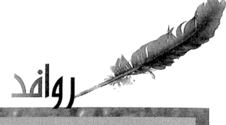
___ بطن الحوت (٢٠٠

___ امرأة من ماء (٢٠٠٥)

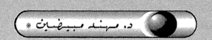
إلى جانب نصوص روائية أخرى ومجاميع قصصية وكتب نقدية.

(٥): التازي (عز الدين): امرأة من ماء

الناشر سيليكي إخوان، الطبعة الأولى ٢٠٠٥



تاريخ جديد وقراءة جديدة



لا يسير المؤرخون العرب بموازاة حركة التاريخ العالمي اليوم والتي تطلق دعوات لتجديدها وفق مسايرة جديدة لتطور المعرفة التاريخية، ويبدو ان المؤرخين العرب اكثر بعدا اليوم عن الصناعة التاريخية من اي وقت مضى، ومن هنا تبدو الحاجة لضرورة اعادة القراءة من جديد. فالتاريخ هو سيرة تتبع وترصد صراع الهويات والشرعيات والعصبيات، وغالبا ما يدون بدم الضعيف المنهزم ولكنه يكتب بيد القوي المنتصر.

ولعل اهم المفاصل التي تحتاج القراءة من جديدة هو حدث السقيفة، فالقراءة الجديدة لا بدّ وأن تحمل معنى تحليليا يحفر في التاريخ ليناقش صدق الخبر بما يمثله من وثيقة تحتمل الصدق أو عدمه، وفيما تفرضه من علاقات خارجية تحكم أهواء مدونيها. هذه القراءة المقترحة لحادثة تاريخية عدت مفصلا حقيقيا لتشكل " دولة الإسلام" بما هي عليه الآن، ولتكون سببا في الكثير من الصراعات الإسلامية عبر التاريخ، هذا المفصل سمي " بيوم السقيفة" حيث يضعنا التراث في علاقتنا معه، أمام روايات عدة متجاورة كي تكون نقطة انطلاق نحو قراءة تاريخية جديدة في "الحادثة" ومبرراتها وآثارها، بعيدا عن كل ما يمكن ان يكون نزعة أو ميلا محكوما بأيدلوجيا محددة.

في مجمل خبر السقيفة أن النبي صلى الله عليه وسلم مسجى في بيته، وعلي بن أبي طالب والعباس يجهزانه للدفن، والمسلمين في أنصارهم ومهاجريهم يجتمعون لمناقشة وضع خلافة الرسول. جدل يشتد وتتحدث الأنصار عن مناقبها ثم ينبري عمر ويدافع عن المهاجرين ويتدخل ابو بكر، ويحسم أبو عبيدة الأمر مطالبا أبا بكر بمد يده لمبايعته، ويحتجب علي والعباس في بيت فاطمة رافضين المبايعة ليس رغبة في شق الصف، وإنما تثبت الروايات أن لكلاً منهما أسبابه.

وفي السجال الدائر حديث عن مناقب قريش...الخ ويظهر واضحا سعي عمر بأخذ البيعة لأبي بكر بشدة إن لم تكن بالقوة، إذ ينقل مؤرخ معاصر وهو هشام جعيط فيقول: "عمر الذي كانت شخصيته القوية قد جعلته واحداً من مستشاري النبي الأكثر حظوة وإصغاء، وكان واحدا من مهاجري المرتبة الأولى، ولئن كان صحيحا أن أبا بكر فرض نفسه بنفسه، فمن الصحيح أيضا أن عمر كان قد ساعده كثيرا وكان قد قام بالحركة الأولى للاعتراف به. قد خوّف الأنصار بثقته واطمئنانه وعنفه، واخيرا لا يرقى إلى الشك إلى أن الثلاثي أبا بكر وعمر وأبا عبيده كان يشكل جماعة متماسكة." انتهى الاقتباس.

اجمع المؤرخون على ان بيعة ابي بكر كانت فلتة، والمصادر تدل على اجتهاد وسعي من عمر للإطاحة بطموح الأنصار وحسم الموقف من أجل تلافي الفتنة. وهناك تناقض في الروايات التاريخية وميول تظهر للمؤرخين بين علوية (نسبة الى علي بن أبي طالب) وقبلية (ومنها الأوس والخزرج)، لكن أسباب الحسم لا تظهر الا بالحفر في متن النصوص عند كل مؤرخ ومخبر وحسب الترتيب الزمني بالقرب من الحدث حيث محمد بن اسحق كاتب أول سيرة ثم البلاذري ثم الطبري وغيرهم، حيث لا يمكن لأي قراءة ان تعد منجزا دونما قراءة الروايات ومناقشتها وفق منهج التاريخ وحده وحكمه.

يروي محمد بن اسحاق المتوفى سنة ١٥١هـ ثلاثة اخبار عن السقيفة، ويظهر من قراءة أخباره أنه يستبين صوت المؤرخ الآخذ في الكلام، لا لمجرد صوت الناقل، مهما كانت مرجعيته، وقد اهتم باسناد الرويات، وكان يذكره بتمامه، واستخدم الاسناد الجمعي، وأعظم ما لابن اسحق انه جعل السقيفة أمراً متمماً للسيرة وكان قادرا على دمج هذا اليوم مع مجمل السيرة المحمدية وبترتيب تعاقبي محكم.

* كاتب وباحث اردني
mohannad974@yahoo.com

مُهمَل "تستدلّون عليه بظلّ" لعلاء عبد الهادي، الهَذيان لوْنا آخر لكتابة النصّ الشعريّ

مصطفى الكيلاني *

١- شعريّات مختلفة لنصّ واحد.

كتابة "النوع النَّوَويّ"(١)، كتابة الفَجَوات أو ما وراء الخطوط المستوية أسلوبا ودلالةً، كتابة العتمة، كتابة التفكيك، كأن نقول تفكيك اللّغة ومنطق اللّغة، كتابة اللا-معنى، العبث، الصمت، السأم، الرعب، الجنون، أو حافّة الجنون، الانتظار...، هذه بعض من دوالّ اللّغة الّتي يُمكن التوسُّل بها عند مُحاولة النفاذ إلى عالم علاء عبد الهادي الشعريّ في "مُهمَل تستدلّون عليه بظلّ"(٢).

ولئن اعتمد فنُّ الرسم المُزاوَجة بين الأشكال والألوان فإنّ "تشكيل" الكتابة الأدبيّة يُراهن في الأساس والمرجع على "شعريّات" مُختلفة تتآلف بحُكم السياق الجامع، وللروابط الجماليّة والوظيفيّة بينها، كالشعر والسرد والكتابة المشهديّة المسرحيّة والسينوغرافيا الّتي أضحت بعضا كثيرًا من بنية العمل المسرحيّ الجديد على شاكلة نصّ مكتوب أو عند تحيينه بالإخراج الرُّكحيّ. وبناءً على هذه الملاحظات البَدْئيّة يتركّب نصّ علاء عبد الهادي في بنائه الظاهر كالآتي: تصدير بأسئلة لنيتشه تشي بجنون بدائيّ أوْ وشيك قادم، وخمسة "عروض" صيغَتْ بأسلوب سرديّ شبيه بالحوار ذي التلفّظ الواحد(monologue)، وبين هذه العُروض نصوصٌ شعريّة(٣). ويلي هذه "العُروض" والنصوص الشعريّة "الفهرس"و"تذييل" من"كتاب الظّلال"(٤).

فإذا بحثنا في مزيد من التفاصيل الخاصّة بظاهر هذا البناء تبيّن لنا أسلوب التوليد الداخليّ، بما يُشبه التشجير، كأن تتعاقب العُروض-الغُصون، وبينها "ظلال" تتّخذ لها سمات سطريّة، ليتعالق الاسترسال والتشكيل السطريّ في منظومة كتابيّة شعريّة واحدة تنتهج سبيل التجريب، كالسالف من الأعمال لدى علاء عبد الهادي، وبمَدْلول المُختلف عنها، لمدى الحاجة إلى تنويع الأساليب، وبناء الحادث على السابق دون الوُقوع في فخّ التكرار.

إنّ الكتابة عامّةً، والشعريّة منها على وجه الخصوص، لم تعد "لعبًا جادًّا"(٥) في "مهمل تستدلّوُن عليه بظلّ" فحسب، بل هو اللعب الّذي فقد الكثير من جديّته بالـ"هزل العابث" الّذي نشأ بعد تراكمات تجربة اللّعب في اللّغة وباللّغة واستقراء الجسد واستنطاق اللّذائذ الكامنة فيه والتجوُّل عبر المقامات الصوفيّة والتلهّي باستخدام أساليب شتّى من التفْضية عند إعادة تشكيل البياض والحروف والكلمات والجُمل مرَّارًا وتكرَارًا.

إنّ "الهزل العابث" مُضمر في جُلّ مواطن "مُهمَل تستدلّون عليه بظلّ" ومُنكشف تماما عند معارضة "المواقف والمُخاطبات" لمحمّد بن عبد الجبّار النفّري بـ"التصوُّف المُضادّ"، إذا جازت العبارة، لتنسف الذات الشاعرة بذلك تعاقُدًا دلاليًا سالفا اعتدْنا عليه في عديد نصوص علاء عبد الهادي الشعريّة: "أوقفني في البنك... أوْقفَني في المطعم... أوْقفَني في النادي... أوْقفني في الأكاديميّة... يا عبد... ياعبد... ياعبد..."(٦).

٢- نِظامُ العَنْوَنة المُتَبَع.

لقد حرص علاء عبد

الهادي في هذا النصّ الحادث على كتابة المتعدّد الأسلوبيّ ضمن بنية تبدو عند التمثل القرائيّ واحدة بنظام عَنْوَنة لافت للنظر، كالعُنوان الرئيسيّ يختصر معنى التهميش والضياع ووضعيّة الدون عند استخدام لفظ "مُهْمَل"، ويومئ إلى الدليل التقريبيّ آن الإحالة على الضمير الجمعيّ الحاضر بالغياب: "يستدلّون عليه. . . ".

أمّا لفظ "ظلّ" فهو، وإنْ بَدَا استيهاما في الاستعمال المتداوَل، فَمَعْناه أقرب إلى التوظيف التُّراثيّ، عَوْدًا إلى المُتخيَّل العَقديّ المصريّ القديم، ليُقارب بذلك مفهوم الروح أو ما تبقّى من أثر للروح في واقع الإهمال الصريح المُعْلَن.

وكأنّنا بنصّ الإهداء نُلامس حالاً من الرفض في اتّجاهيْن:

انتصار الأنا لمن يكرهون المسؤوليّة على من يرغبون فيها، وانتصار من يرغبون في المسؤوليّة على رافضيها، والأنا الشاعر منهم، على وجه الخصوص.

أمّا نصّ التصدير الراجع إلى فريديريك نيتشه فهو استمرار في رفض الآخر بالتعالي وضرْب خاصّ من النرجسيّة، وهو نصّ خطابيّ بتلفّظ واحديّ الاتّجاه يُعلن التفوّق بـ"الحكمة والمهارة والكُتب الرائعة والغموض اللاّزم". . .

وقد ساعد نظام العَنْوَنة المُتّبع على تشكيل نصّيْن في بناء واحد: الكتابة المُرْسلة والكتابة السطريّة، أو النّصّ المتضمِّن والنصّ المُتضمَّن. ولفظ Delirium المصحوب بـ"عرض"مع الترقيم التتابُعيّ من الأوّل إلى الخامس يُمثّل العلامات الدالّة على أجزاء النصّ المُرْسَل الّذي هو مجال كتابة التداعيات في أداء هذيانيّ مخصوص. وأمّا نصوص الفجَوات الفاصلة والواصلة بين الهَذَيانات الخمسة فهي تقليب آخر للهذيان بألوان وأساليب مُختلفة، وبتكثير مُتعمَّد للعناوين، كـ"ربّ الأشياء الصغيرة"(The God of little things) يتفرّع إلى "أصل الأنواع" و"الصخب والعنف"و"الغريب"و"مائة عام من العزلة"و"الحقيقة والمنهج"(Truth and Method) و"تاريخ الحضارة" و"فلسفة الجمال"، وكـ"الوجود والزمن" يتضمّن "الوجود والعدم"و"نهاية اليوتوبيا"، وكـ"المنازل والديار" تلتقي ضمْنَه "الإيديولوجيا الانقلابيّة"و"علم النصّ"و"في التفكيك"(On Deconstruction)، وكـ"جماليّات المكان" يشتمل على "المعذَّبون في الأرض" و"صدام الحضارات" والصُّورة الشبَهيّة (The Simulacrum) و"مدن الملح" و"المسيح يُصلب من جديد"، وكـ"المثل السائر"يحتوي التمركز الذكريّ(Phallogocentrism) و"غادة الكاميليا" و"العائلة المُقدّسة" و "وصف مصر" و"الكبرياء والهوى" و"المومس الفاضلة"، وكـ"فنّ الشعر" تتولّد عنه "الأغاني"و"التمركز العقليّ (Logocentism)" و"عيار الشعر" و"نهاية الحداثة"و"القصيدة الكلاسيكيّة" و"مُلحق"(Supplement) و"لسان العرب" و"أورفيوس، منزوعة أوصاله" و"تجريد الأغاني"،وكـ(Hic et Nunc) ينفتح على "البُحيْرة"، وكـ"ظاهريّة الإدراك" به "العمى والبصيرة" و"د. جيكل ومستر هايد" و"مغامرات الأفكار" و"دروس في الألسُنيّة العامّة"و"تحطيم العقل"و"الوثيقة الدُّوليّة لحقوق الإنسان"، وكـ"النظريّات الماركسيّة للإمبرياليّة" حيث "الجُنديّ الطيّب شيفيك"و"الكوميديا الإلهيّة"، وكـ"التبادُل اللا-مُتكافئ" يلتقي ضمْنه "التحوُّل الثقافيّ" و"أناشيد مالدورور"و"الإنسان ذو البُعد الواحد" ولير أو مكبث أو عُطيل أو هاملت، وكـ"عماء المعرفة العلميّة "يُفضي إلى "الكلمات والأشياء" و"الأرض الخَراب"، وكـ المواقف والمخاطبات يشتمل على مقاطع سبعة، وكـ"الرسالة" يتفرّع إلى "لطائف الإشارات" و"النُّبُوّة"، و"كالبحث عن الزمن المفقود" بأيّامه الستّة، مع إضافة تذييل في الأخير يحمل عنوان "كتاب الظِلال".

كذا مُجمل النصّ الهَذيانيّ، استنادًا إلى سدى نظام العَنْوَنة، هو الحيّز القائم بين الدليل مُمَثّلاً في مجموع عناوين كُتُب وإشارات ضمنيّة إلى أسماء أصحابها وبين غياب الدليل حينما تُهيمن كتابة الهذيان على روح النصّ، بل ترد عناوين الكُتُب في مجرى السياق العامّ لكتابة التداعيات على شاكلة عارضة يصعب إدماجها في دلالة جامعة، كأن تتعالق على سبيل المثال في المسارّ الهَذَيانيّ أسماء، كنيتشه وداروين وألبار كامُو وماركيز وهانس جورج غادامير وهيجل وهيدغر وسارتر وجاك دريدا وغاستون باشلار وطه حسين وصامويل هانتغتون وعبد الرحمان منيف وأرسطو وأبي الفرج الأصفهاني وابن طباطبا وابن منظور وهوسرل ودانتي وسمير أمين وماركوز وشكسبير وميشيل فوكو وإليوت والنفّري وبروست. . .

فالجامع بين مُختلف هذه الأسماء هو المُشترك بينها وما يصطبغ بالذات القارئة والكاتبة مَعًا، إذ الكتابة، هُنا كغيْرها من الكتابات وبالدلالة المخصوصة، هي وليدة أفعال القراءة ضمْن سياقات مُتغايرة في مسارّ التجربة الثقافيّة والوُجوديّة.

٣- هذيان أو جُنون عارض: من نُشدان الكمال إلى إقرار حقيقة النُّقصان.

ولئن حرص علاء عبد الهادي بنظام العَنْوَنة مُمَثّلا في مجموع النصوص- العتبات على إظهار العديد من مراجع ثقافة الكتابة لديه فإنّ التجريب حفز الكتابة على الاستمرار في مُغامرة التنقّل في المواطن المعتمة من الذات وعوالمها السرّيّة المُلْغزة، ولكنّ، في هذا المقام الحادث بعيدًا عن الرغبة والاحتفاء باللّغة في مُحاولة استقراء الأصل/الأصول والتنقّل في التخوم القصيّة للحياة والموت، باستقراء كُلّ من الحال الإيروسيّة والباتوسيّة، وتعقُّب أدقّ الحالات في عالم الجسد والتوسُّل، لأداء عشقه الصوفيّ للعالم والأشياء، بالإنشاد والحكمة، أو الحكمة بالإنشاد والإنشاد بالحكمة(٧)، بل إنّ الخواء الفراغ العبث الانتظار، كما أسلفنا، تحوّل مجرى طريق الكتابة من إمكان المعنى إلى الهامش الغارق في هامشيّته(مُهْمَل)، ومن نُشدان الكمال إلى إقرار حقيقة النقصان حيث الوهن يُصيب الذات دون الإذعان لليأس المحْض، فلا استدلال على الوجهة أو الاتّجاه أو المعنى إلاّ بالطارئ العارض العابر المؤقّت(تستدلّون عليه بظلّ).

فيتجاذب النصّ واقع حال مدفوعة بالوهن والسأم ورغبة الاختفاء الكامل في اتّجاه وإرادة التحدّي(تحدّي الجماعة) والمكابرة والإصرار على الاستمرار في الوجود بالكتابة والكتابة بالوجود.

لذلك يتقاسم الحالَ الكاتبة بعض كثير من الجنون النيتشهيّ المُريد العاصف الهازئ المُدمِّر لِكُلّ شيء قصد



إنجاز الكثير من الأشياء والهذيان الّذي لا يعني هَذيانا مَحْضًا، وإنّما يُراد به ترك اللّغة تعبر مواطن اللحظة بفيْض حينيّتها وتوهُّج أدائها السياقيّ، ليتدخّل كلٌ من المنطق والنظام والعلامة والدلالة بالعَنْونة ومُجمل النصوص- العتبات الّتي يزخر بها النصّ المُجمَل. فالّذي يلتبس بالرغبة الكتابيّة الأولى يتموقع بالعناوين تبعا للبعد الآخر لهذه الرغبة، كـ"مدينة لا مرئيّة"(٨) تكتسب عديد الصفات الأيقونيّة بنظام العَنْوَنة المذكور.

إلاّ انّ السائر في مواطنها يستلزم حدْسا قبل الحسّ لإدراك ما تُظهره العلامات وما تُبطنه، شأنَ محاولة القراءة التأويليّة(herméneutique)، هُنا، لا تدّعي معرفة الدقائق والتفاصيل الخاصّة بهذا "النصّ النوويّ"، بل التوصُّل إلى إدراك مُجْمل يقوم في الأساس والمرجع على استقراءِ هذه الدقائق والتفاصيل، شأن أيّ مُقاربة تأويليّة تعتمد الأجزاء بُغيَةَ الوصول إلى مُقاربة الكُلّ بتحقيق فهم مّا، لا الفهم الأوحد، وذلك لاختلاف الذوات والثقافات القارئة.

إنك، هنا، تغيب تماما في نصّ علاء عبد الهادي. إلاّ أنّها لم تعد تلك الّتي تُحيل على دليل معرفيّ بالرغبة والجسد والتأمُّلات الحدْسيّة في الحياة والموت، وبمُجمل المقامات الصوفيّة المستوحاة من تُراثات نصوص المُتصوّفة.

فالحكمة الحادثة هي التقليب في ما تبقّى من الحياة بإكساب هذا المُتبقّي صفة الديمومة المُؤقّتة في انتظار اللحظة الأخيرة. غير أنّ مُعوّقات شتّى بالمرصاد لا تدع هذه الحكمة تُثمر طمأنينة غَدًا الأمل الأخير مُمَثّلا في الكتابة، ولا شيء غَدًا الكتابة.

إنّ الحكمة الحادثة هي الإشراف أيضا على جُنون خافت لا يقبل اليأس المحض المُؤدّي حتما إلى الانتحار. وليست وُثوقا أو ما يُشبه الوثوق بنُزوع الذات الكاتبة، وإنّ بصفة واعية أو لا واعية، إلى أداء حالاتٍ ومواقف متناقضة في الغالب تنتهج سبيل التجريب العفويّة إقرار حقيقة الكارثة الفوضى العبث اللاّ-معقول العتمة في اتّجاه، وتعليل الظواهر بالدائرة الّتي قد تعنّي واحدًا رغم مدى ضيقها واتّساعها. فمجال تمثّل العالم والأشياء، هُنا، يُريك نظام الدائرة ويُفقد الأنساق تمركُزها المعتاد، لما للنصّ المتعدّد من اقتدار على نسفَ الثوابت الأسلوبيّة وتقويض الثابت الجماليّ. فالمفاجأة أو العفويّة أو الصدفة هي الحافز والأساس المرجعيّ للكتابة دون نفي الحضور العقلانيّ الّذي يُمعِّن (من المعنى) البعض من كثافة اللاّ-معنى، العبث، "منطق الجنون" أو الحال الوسَط بين المنطق وانتفائه بالنقيض المتّفق عليه اصطلاحًا بالجنون.

الجنون، بمنظور هذا السياق، هو المرادف التقريبيّ لكتابة اللاّ-معنى باعتباره الوجه الآخر للمعنى ومُنجبه والحافز الأساسيّ على تكثّره وتعدّده وتغيُّره بجديد الاستعارة وحادث المجاز.

ثمَّةَ شعور دفين بالانتماء إلى وضعيّة الهامش منذ النصّ-العتبة الأوّل (العنوان) يليه الإهداء والتصدير بقوْل دالّ على التفوُّق لدى فريديريك نيتشه. ويتأكّد هذا الشعور بالهذيان(Delirium) المتكرّر المستبدّ بمُجمل النصّ، المُندسّ في مُجمل خيُوط سَدَاه.

ولأنّ النصّ الهذيانيّ هو مجال التداعيات فإنّ اللحظة الكاتبة هي الّتي تستدعي إليها فيض الكلمات بما يسترسل بصفة عفويّة أو شبه عفويّة:

" سقطت صومعة ذات مرّة، على رأس معتكف، كان ذلك مع مغيب الليل، قبل ذلك كانت الأشجار تلد فتيات ناضجات وتختفي مع مغيب الليل، يظهر للرجال أثداء هائلة وغصون. . . مع مغيب الليل"(٩).

٤- البُعد الآخر للظاهرة الهَذيانيّة: دلالات الحِكْمَة.

كذا يستدعي الكلام الصمت الّذي هو ضرب من الكلام المُحتجب. كما يوهم فعل الإظهار باللّغة إضمارًا من قبيل استعادة البعض من دهشة التكلّم البدائيّ أو الإفصاح عن القليل من رغبة البوْح بما يغرق في العتمة. فتدّاخل المعاني بارتباك اللّغة لحظة الهذيان، بمقاطع غنائيّة ومشاهد مُتقاطعة وعلامات تفقد أو تكاد سماتها الأيقونيّة كي تغرق رموزها في لغة لا تخضع لمنطق التوافق والتداول المعتاد. مثلما يتفكّك المكان بمُتعدّد أمْكنة لا ينكشف منها إلاّ النزْر القليل من العلامات الدالّة عليها، لما حدث للذاكرة من خراب ناتج عن نسيان عفويّ في زحمة لغة الهذيان، أو مقصود، لما للهذيان من عديد الإشارات المختلفة إلى يقظة الوعي رغم الارتخاء الّذي يتْبَع، عادةً، حالَ التشنّج، في وضع قائم بين الصحو والإغماء.

إنّ ما يشدّ الانتباه عند قراءة "مُهمَل يستدلّون عليه بظلّ" ليس الظاهرة الهذيانيّة في حدّ ذاتها، بل ما تُثمره في الأثناء من دلالات حكميّة هي في صميم الحال القُصوى للوعي المتاخم لما قبل الوعي المفضي في الأعلى أو الأعمق إلى اللاّ-وعي، كاللاّ-شيء:

" لا أحَد يشكك،
أيّها الجَهَلَة
في اللاّ-شيء"(١٠)،

وكتأخُّر الشهيد في الحافلة(١١)، وكـ"السرير لَهُ أقدام أربعة، لكنّها لا تسير. . . إلاّ في الليل"(١٢)، وكالظلّ يبحث عن سبب للحياة يُجمّعه للبلاد"(١٣)، وكـ"البيوت صارت منازل فحسب"(١٤)، وكـ"الجدران الطيّبة، كامرأته تمامًا، تنسى الأحبّة إنْ صمتوا وتهتمّ بالصوت، بالحاضرين"(١٥)، وكـ"المرآة تسحب من فرجة النافذة عنفوان الحياة وتُسبي، الزمان"(١٦)، وكَتَمنّي "تحطيم العقل": "كم تمنّيْتُ أن أكون سعيدا دون أن تقلّ معرفتي"(١٧)، وكسؤال الصداقة: "كم يوجد أصدقاء لم نكتشفهم بعد؟"(١٨)، وكتعريف الحياة: "الحياة! أن تختار طريقك الخاصّ إلى الموت"(١٩)، وكماهيّة الكلام واللسان والواقع والجسد والفضاء والقلب والسماء والإنسان في نصّ "الأرض الخراب"(٢٠). . .

غير أنّ الحكمة في "مهمَل تستدلّون عليه بظلّ" لا تَقرّ العقل بَدْءًا ومرجعا، لأنّها وليدة لغة جديدة باستعارات حادثة، واللاّ-منطق في انتهاج منطق بديل لا يستقرّ على شاكلة محدّدة نتيجة فيْض حالات الهذيان المسترسل بعفويّة الكتابة وتعالُق الصدفة ونظام السياق الحينيّ لحظة الأداء(énonciation).

لذلك تتنزّل الحكمة، هُنا، بين حادث الاستعارة وعفويّة الأداء الحينيّ. وإذا جزّأنا القول في كُلّ منهما بَدَت الاستعارات علامات للتدليل على "حكمة الجنون"، إذا جازت العبارة، بما يتحقّق من دهشة وإدهاش عند

انفتاح النصّ على قارئه، كـ"والنصّ في غيبوبة كاملة، شجرة برتقال (. .) تُشبّك أصابعها، نما عشب فوق جسده، نبت للهواء(. . .) شارب كثّ، وبين فخذيها رائحة خشبيّة ملساء، وركب حافلة تائهة، إنسان محفور في جسد، ماذا أشتري بكلّ هذا الشهيق، كـان للبيوت أقدامـهـا، كـان يخيط منزله غرفة تلو أخرى، يفتح زنديها للسحاب، مهجة شقّقتْها الشموس، السحابة تعرف أنّها المائدة، رتّب بين جنبيّه عطشا، نسخ السماء لها. . . زرقاء دون رماد، أصوات طيور الزينة الرقيقة الصغيرة ملوّنة أيضا!، أعْمدة كهرباء في صفّ طويل تفتح سوقها بجـرأة شـديـدة، زجـاجـة الويسكي صبّت شهوتها في الكؤوس، الحياة دغـل، الـكـلام لـه سـيـاج منطقيّ هو الأسنان، كنت أخبّئ في معطفي علبة من دخان الشموس، مُهمل تستدلّون عليه بظلّ، دخلت ذاكرتي ومصباح في يدي، أبحث عن أجنحة!. . . "

إنّ الواصل العلاميّ والدلاليّ في هذه الأبنية الاستعاريّة هو الظلّ، كأن تحرص الذات الشاعرة على استخدام شبه المُعْتم والعارض الطيفيّ وحدث العبور المشوب بحال الانتظار، قريبا من توالد الصُور السرياليّة المدفوعة في الداخل بالعبث الّذي هو الحكمة وأساسها. وأمّا عفويّة الأداء الحَينيّ فهي في صميم تبليغ حال الهذيان، كما أسلفْنا، إذْ تنشأ الحكمة في الأثناء عفويّةً هي الأخرى دون إعداد مُسبق، تنطلق من رغبة التفكيك في مُغالبة أحكام العـادة(٢١) ورفض الجدّ المحض(٢٢)، بل اعتماد أسلوب السّخرية السوداء في توصيف أوضاع ماديّة ونفسيّة واجتماعيّة. فيستلزم التفكيك السعادة الّتي قد لا تتحقّق بفعل التفكيك(٢٣).

لذلك يتعاظم الإشكال الكيْنونيّ لحظة الكتابة حينما يُسفر توصيف عقل الـذات عـن فـوضـى وانحباس للمعنى والحال:

" عقلي مدينة مُزدحمة،
لم يبق منها إلاّ مَمَرّ صغير،
بارد ومُظلم. . .
ألوذ به،
حين ألعب"(٢٤).

ألعب. وهل اللّعب ممكن في واقع هذا الخراب المستفحل؟ قد يستمرّ اللّعب بمفهوم المُغالبة(٢٥) أو التوغّل في مواطن الجنون، الحكمة، بعيدًا عن المنطق السائد والعقل التداوُليّ، بما يُشبه حكمة لير أو ماكبث أو عُطيل أو هاملت، وبالمشتَرك بينهم جميعا(٢٦)، أو تعقّب العتمة، الظلّ، ما وراء "الكلمات والأشياء"(٢٧)، أو استقراء دلالات "الخراب" عبر الكلام واللّسان والواقع والجسد والفضاء والقلب والإنـسـان(٢٨)، أو البـوْح بظروف العيش الصعبة القاسية(٢٩)، والإلحاح إلى عطب مّا ناتج عن ترهّل الجسد وتقادُم عذابات الروح، ليبلغ الهذيان بذلك أصعب حالات التردّد والارتباك والبحث عن المفقود(٣٠) والانـتـظـار ثـمّ الانـتـظـار: "شـروق/ خارجيّ، محطّة القطار، مطر شديد، ومقعد فارغ إلاّ من ملابس من كانوا عليه"(٣١)، بل هو الهذيان يستحيل إلى غيبوبة حادّة كي يحدث ما يُشبه الـفـصـام: "يستيقظ شاعـر منتبها على صوت أجشّ يُغنّي خارجا من حُنجرته، يُشبه صوته تماما، وعلى حفيف فراشات اندفعت من مهجته، كانت تُصوِّر بإشاراتها الدقيقة في الهواء. "كتاب الظلال""(٣٢).

٥- " مُهْمَل. . ": شاعريّة اليأس المُقتدِر على إخْصاب أمَل.

كذا "مُهمل تستدلّون عليه بظلّ"، نصُّ التفكيك والبوْح وحكمة الجنون، كتابة الهذيان الّذي يُقارب تخوم الكارثة، وجه آخر لمغامرة التنقّل في التخوم القصيّة للحياة والموت بفعْل الكتابة الأدبيّة، أداةُ فيْض الرغبة في مغالبة السأم الفراغ الانتظار، تحدّي الموت المتربّص بكلّ شيء في وعي الذات الكينونيّ، وهو بالإضافة إلى السالف شاعريّة اليأس المُقتدر على إخصاب أمَل، قريبا في هذا المعنى من ذلك اليأس المخصوص لدى سورن كيركفارد(Soern Kierkegaard) الّذي يُحوّل العبث إلى قيمة(٣٣)، واللا-معنى إلى معنى، والإذعان للأمر الواقع إلى إرادة حقيقيّة للتحدّي، بالخطر والمخاطرة والإصرار على الكتابة بالوجود، والوجود بالكتابة.

* كاتب من تونس

الهوامش:

١- علاء عبد الهادي، "مقدّمة لنظريّة النوع النوويّ"، مجلّة "ثقافات"، البحرين، العددان ١١و١٢، ٢٠٠٤.
" إنّ العلاقة بين الشعريّات المختلفة للنوع الواحد موجودة دائما، أي إنّ إمكانيّة اشتراكهما في ثوابت قليلة قائمة على الدوام، وإنْ ظلّت كلّ شعريّة محدّدة للنوع الواحد قادرة على الاحتفاظ باستقلاليّة نسبيّة، لها خصائصها الجماليّة". السابق، ص٢٤.
٢- علاء عبد الهادي، "مُهمَل تستدلّون عليه بظِلّ"، مصر: الهيئة العامّة لِقصور الثقافة، ط١، ٢٠٠٧.
٣- أربعة عشر نَصًا شِعريًا.
٤- عنوانٌ مَوْضُوعٌ.
٥- على حدّ عبارة هانس جورج غادامير. Hans. Georg Gadamer,"Vérité et méthode".Paris": Seuil,١٩٧٦,p٣٠.
٦- " مُهمَل تستدلّون عليه بظِلّ"، ض١٧١-١٨٠.
٧- أُنظر مُحاولتنا القرائيّة لِمُجمل أعمال علاء عبد الهادي الشعريّة ضمن "شعر الاختلاف، كتابة الأعماق في نصوص علاء عبد الهادي الشعريّة"، مصر: مركز الحضارة العربيّة، ط١، ٢٠٠٥.
٨- المصطلح لإيتالُو كالفينو، مؤلّف رواية "مُدُن لا مرئيّة".
٩- "مهمل تستدلّون عليه بظلّ"، ص١٣.
١٠- السابق، ص٢٢.
١١- السابق، ص٢٧.
١٢- السابق، ص٣٢.
١٣- السابق، ص٣٩.
١٤- السابق، ص٤٤.
١٥- السابق، ص٤٧.
١٦- السابق، ص١١٢.
١٧- السابق، ص١٢١.
١٨- السابق، ص١٤٦.
١٩- السابق، ص١٤٧
٢٠- السابق، ص١٥٤-١٥٧.
٢١-أُنظر "OnDeconstruction" السابق ص٤٧-٤٨.
٢٢- أُنظر المواقف والمُخاطبات
٢٣- أُنظر "تحطيم العقل"، ص١٢١.
٢٤- " مهمل تستدلّون عليه بظِلّ"، ص١٢٢.
٢٥- " الجنديّ الطيّب شيفيك". السابق، ص١٣٩-١٤٠.
٢٦- " مهمل تستدلّون عليه بظِلّ"، ص ١٤٨-١٥٠.
٢٧- السابق، ص١٥٢.
٢٨- السابق، ص١٥٤-١٥٧.
٢٩- أُنظر المواقف والمُخاطبات من" مهمل تستدلّون عليه بظِلّ".
٣٠- أُنظر "البحث عَن الزمن المفقود". السابق.
٣١- السابق، ص٢٠٨.
٣٢- السابق.
٣٣- Soern Kierkegaard,"Traité de désespoir",Gallimard,١٩٦٩,p٦٥-٦٦



في ذكرى فريد الأطرش
وقفة مع الذكرى... قصة مع الفن!!

عمر بوشموخة *

في السادس والعشرين من شهر ديسمبر ١٩٧٤ انطفأت شمعة مضيئة في دنيا الابداع الغنائي والموسيقى العربي المعاصر.. في مثل هذا اليوم توقف صوت الموسيقار "فريد الأطرش" عن الشدو، وعن التلحين. وعن التغريد والتطريب على أغصان شجرة الفن العربي الأصيل!!.

ارتبطت حياة الفنان الراحل "فريد الأطرش" منذ مجيئه إلى عالم الأنغام والألحان بالعديد من المصاعب والمصائب. وبالعديد من المواجع والفواجع.. فقد عرف حياة التشرد منذ كان طفلا، حيث تشردت أسرته في ثورة الدروز التي قادها والده الأمير "فهد الأطرش"، ففرت العائلة إلى لبنان ثم إلى مصر، لتستقر في القاهرة وسط أجواء من الخوف والفقر والأسى، ثم ما كادت الأمور تعرف بعض الإحساس بالأمان، والشهرة الفنية حتى فجع "فريد الأطرش" بمصرع شقيقته الفنانة "إسمهان" في حادث سيارتها



سنة ١٩٤٤ وهي تؤدي دورها في فلم "غرام وانتقام"...

وقد انعكست هذه الفواجع على صحة الموسيقار الحزين، وسببت له أزمات صحية، ألزمته الخضوع المستمر لتعليمات الأطباء....

ولد "فريد الأطرش" سنة ١٩١٧ في جبل الدروز بسوريا، وأمضى بعضا من طفولته في لبنان بعد فرار عائلته من بطش الاستعمار الفرنسي، لينتقل بعدها رفقة العائلة الأميرة إلى القاهرة، ومنها بدأ حياته التي سطرها له القدر... والمجهول!!

لم تكن موهبة الفنان في حاجة إلى من يشكك فيها منذ البداية فلقد عاش في عائلة مسكونة بحب الفن، فوالدته "علياء الأطرش" كانت الراعية الأولى لموهبته، لأنها نفسها كانت تجيد الغناء وتجيد العزف على العود، ولقد اضطرت تحت وطأة العيش، أن تغني رفقة عودها في حفلات بعض العائلات الميسورة للحصول على رزق أبنائها بعد أن أزرى بها الدهر، وبعد أن باعت ما تملك من الحلي والمال فكان صوت والدته "علياء الأطرش"، هو الصوت الأول الذي استيقظت عليه موهبة الفنان "فريد الأطرش" وقد شجعته الوالدة فألحقته بمعهد الموسيقى لصقل موهبته عن طريق دراسة الموسيقى وأصولها...

غير أن أهم محطة في نجاح فريد الأطرش على درب الغناء والانتشار، كانت الإذاعة المصرية، التي طلبت منه العمل ضمن فرقتها الموسيقية... وكانت أول أغنية انطلقت بها شهرته هي " ياريتني طير لأطير حواليك"

لم تكن موهبة الفنان في حاجة إلى من يشكك فيها منذ البداية فلقد عاش في عائلة مسكونة بحب الفن

والتي تعتبر الأغنية الأولى الوحيدة التي غناها "فريد الأطرش" من غير تلحينه، فلقد ألفها ولحنها له صديقه يوسف بدروس"، وكانت هذه لأغنية بمثابة طير حلق بجناحيه في سماء الشهرة والنجاح...وذلك طبقا لما ورد من اعترافات "فريد الأطرش" في مذكراته التي صدرت بعد وفاته..

وبعد أغنية "يا ريتني طير"، قرر فريد الأطرش أن يقتحم عالم التلحين بنفسه، فغنى أول أغنية من تلحينه هو، وهي أغنية "بحب من غير أمل" التي كشفت عن مقدرته المبكرة في التلحين، الأمر الذي شجعه على تلحين بقية أغانيه بنفسه، فحقق نجاحا واسعا، وطارت شهرته في أرجاء العالم العربي، وتوالت أغانيه الأخرى التي تعتبر باكورة نجاحه الأول وهو يضع قدمه على عتبة المجد... فظهرت أغنيته "عمري ما حاقدر أنساك" و"أفوت عليك بعد نص الليل" وغيرها من الأغنيات التي تؤرخ لبدايات الطريق الذي سلكه فريد الأطرش على درب الإبداع والمجد الأثيل!!

لا يمكن الحديث عن عبقرية "فريد الأطرش"، دون التوقف عند تعامله الفني مع شقيقته الفنانة "إسمهان" التي انطلقت شهرتها الغنائية بألحان عمالقة عصرها من أمثال "رياض السنباطي" و"محمد القصبجي" و"داود حسني" و"محمد عبد الوهاب" وغيرهم. فلقد وجد "فريد الأطرش" في عبقرية صوت إسمهان التربة الخصبة التي يزرع فيها ألحانه وعبقريته، بل ليضم عبقريته إلى عبقريتها...

ويمكن القول أن "فريد الأطرش" قد سبق جيله من الموسيقيين الملحنين في الولوج إلى العالمية في الفن من خلال لحنه المتميز الذي أدته "إسمهان" بعنوان "ليالي الأنس في فيينا" التي ما تزال إلى اليوم شاهدة على العبقرية المبكرة للفنان والملحن "فريد الأطرش" في أوائل الأربعينيات من القرن العشرين!!

وتجلت عبقرية "فريد الأطرش" مع شقيقته اسمهان في العديد من الأغاني التي تألقت فيها اسمهان، ومنها "نويت اداري آلامي" و"ياللي هواك شاغل بالي" و"عليك صلاة الله وسلامه" وفي اوبيريت "انتصار الشباب" و"الشمس غابت أنوارها" و"أهلا بنور العين" وغيرها من الأعمال الفنية والألحان العبقرية التي تحققت بين الموسيقار "فريد الأطرش" والفنانة "اسمهان" قبل أن تمتد يد القدر لتخطف الصوت الذي أطرب الملايين بألحان الموسيقار الحزين... والكثير من المهتمين بتطور الموسيقى العربية، يذهبون إلى أنه لو امتد العمر بالفنانة "اسمهان" لأصبح للفن الغنائي العربي المعاصر شأن آخر!!

لقد غنى "فريد الأطرش" ولحن ما يقارب الـ ٦٠٠ أغنية طوال عمره الفني، وتغنى بألحانه العديد من الأصوات الغنائية العربية من أمثال "شادية" و"صباح" و"فايزة أحمد" و"محرم فؤاد"، وكان يأمل أن تغني له "أم كلثوم" من ألحانه وكاد هذا الحلم يتحقق من خلال أغنية تحمل عنوان "زهرة من دمنا" من قصيدة للشاعر "بشارة الخوري" غير أن الحلم لم يتحقق، واضطر فريد الأطرش أن يسجل الأغنية بصوته تقديرا لموضوع الأغنية التي تتغنى بثورة فلسطين ١٩٤٨ ... والتي يقول مطلعها:

سائل العلياء عنا والزمانا × هل خفرنا ذمّة مذعرفانا

المروءات التي عاشت بنا × لم تزل تجري سعيرا في دمانا..

وقد تولّدت لدى "فريد الأطرش" عقدة الإحساس بالاضطهاد لعدم تعامل كبراء ووجهاء الوسط الفني بالقاهرة مع ألحانه خاصة عندما امتنعت "أم كلثوم" عن أداء ألحان "فريد الأطرش" لأسباب ظلّت محلّ تساؤلات الجماهير العربية الواسعة!!

سؤال آخر...

كما أن الغيورين على الموسيقى العربية وعلى عبقرية الغناء العربي، من الجماهير الواسعة، كثيرا ما يؤرقهم السؤال الآخر :

– لماذا لم يغنّ عبد الحليم حافظ من ألحان الموسيقار فريد الأطرش؟

– ولماذا لم يجتمع العندليب الأسمر والموسيقار الحزين، على عمل فنّي مشترك؟

إنه على الرغم من وجود صداقة حميمية بين الفنان "عبد الحليم حافظ" والموسيقار "فريد الأطرش"، إلا أن هذه الصداقة الودودة، لم تثمر أعمالا فنية حقيقية بين الصديقين اللدودين، لأسباب ظلّت غير مفهومة، وكان العندليب الأسمر حين تواجهه الصحافة الفنية بالسؤال عن سبب ذلك، يجيب أن الأمر لم يحن بعد، وأنه لا يمانع في أن يغني من ألحان صديقه "فريد الأطرش"،وفعلا فقد كاد أن يتحقق هذا الحلم، عندما باشر الموسيقار فريد الأطرش وضع ألحان وأغنيات ليؤديها العندليب الأسمر بصوته، ومنها أغنية "زمان يا حب" وأغنية "ياويلي من حبه"، غير أن الحلم لم يتحقق، فاضطر الملحن أن يؤدي الأغنيتين بصوته، وظلّ عبد الحليم يواصل مشواره الغنائي مع كوكبة الملحنين الملتفين من حوله، ورحل فريد الأطرش وهو يحلم بأن يلحن للفنان عبد الحليم حافظ، وضاع الحلم الجميل كما ضاع من قبله حلمه مع كوكب الشرق "أم كلثوم" ولم يكن فريد الأطرش وحده الخاسر الأكبر في عدم وصول ألحانه إلى فنانين كبيرين من حجم "عبد الحليم حافظ" و"أم كلثوم"، بل إن الموسيقى العربية هي الخاسر الأكبر، وأن الإبداع الفني العربي قد لحقته خسارة لا تعوّض بسبب ذلك!!

ويظّل السؤال يطرح نفسه عن أسباب التباعد بين ألحان فريد الأطرش وصوت عبد الحليم حافظ؟!

وبالرغم من عدم الإلتقاء على عمل فنّي مشترك بين الفنانين الكبيرين، فإن الصداقة والمودة بينهما ظلت متواصلة وثابتة!! غير أن ذلك المحيط لم يؤثر في عزيمة فريد الأطرش في تقديم الأغنيات والألحان التي تتلقفها الجماهير العربية بحب وإعجاب، وبما يحقق المزيد من الأنصار والمعجبين إلى صوته وألحانه، خاصة وأنه من أكثر الفنانين العرب إيمانا بالوحدة العربية، فغنى أغنيته الشهيرة "بساط الريح" التي يعبر من خلالها عن عقيدته الفنية في إيمانه بالعروبة والوحدة بين الأقطار العربية...

سلطان العود..

تنفرد آلة العود في الموسيقى العربية، بميزة خاصة، وتحظى بمكانة تميزها عن سائر الآلات الموسيقية الأخرى التي ارتبطت بالنغم العربي على امتداد تاريخ الموسيقى العربية...

وبالرغم من التزاحم الكبير للآلات الموسيقية العصرية، فإن "العود" باعتباره آلة موسيقية شرقية خالصة، لم يفقد أهميته، ولم تتأثر مكانته في الموسيقى العربية المعاصرة، سيما في عصر العمالقة الذين يعود إليهم الفضل في العصر الحديث في إعطاء آلة العود المكانة التي تستحقها بالرغم من هيمنة الآلات الموسيقية الغربية..

إنه لا يمكن الحديث عن فنان عربي ترك بصماته على الموسيقى العربية، من دون الإتيان على ذكر "العود" في حياة هذا الفنان أو ذاك.. بل إننا سنكشف مدى تغلغل هذه الآلة الفنية الساحرة في موهبة وعبقرية الفنان والملحن الذي يقيم علاقة "روحية" بينه وبين "العود" على عهد يوحي إلينا أن الفنان أو الملحن، لا يقدر على إبراز لحنه وإلهامه إلا إذا كانت أوتار العود بين أنامله..

ولو عدنا إلى أعظم الألحان والأغاني العربية التي عرفت طريقها إلى آذان الجماهير العربية طوال العقود الماضية، لاكتشافنا أن أغلب تلك الألحان قد ولدت وترعرعت بين أنامل الفنان الملحن وبين أوتار العود قبل أن تأخذ طريقها وانتشارها إلى أذن المستمع والمتذوق..بمعنى آخر، إن الملحن الأصيل لا تهدأ عبقريته في التلحين إلا على رنات وأوتار العود، وكأن هذه الآلة الفنية الساحرة عامل إلهام وإبداع، تمد صاحبها بالإلهام في لحظات الإلهام!!

ويمكن أن نلمس ذلك حين نستمع إلى الموسيقار "رياض السنباطي" وهو يؤدي رائعته الخالدة "الأطلال" برفقة عوده، فتختلط علينا عبقرية اللحن وعبقرية العزف، بصورة عجيبة تجعل المستمع يستغني عن مجموع الآلات الموسيقية، والاكتفاء بآلة العود التي يستنطقها "رياض السنباطي" من خلال لحن مركب ليس من السهل تبيان عبقريته وجمالياته ما لم يرتق المستمع إلى مستوى تلك العبقرية، وليس ذلك غريبا لدى الذين يعرفون قوة الإبداع الفني التي يتمتع بها ملحن من حجم "رياض السنباطي" والذي يعتبر المرجع الأول في العزف على آلة "العود" في العصر الحديث!! حيث بدأ الموسيقار "رياض السنباطي" مشواره الفني عازفا على آلة العود ضمن فرقة "محمد عبد الوهاب"، أي قبل أن ينتقل إلى مرحلة التلحين والخلق الفني مع كوكب الشرق "أم كلثوم" في أول لحن ترددت – ومازال – أصداؤه.. مع أغنية "على بلدي المحبوب" في مطلع الثلاثينات من القرن الماضي.. وقد تخرج على يديه العديد من العازفين الكبار على آلة العود، بمن فيهم الموسيقار "فريد الأطرش" الذي تعلم العزف على العود في بداياته مع الفن والموسيقى قبل أن يصبح لاحقا من اكبر وأشهر الفنانين



العرب عزفا على أوتار العود!!

لقد ارتبط اسم "فريد الأطرش" بآلة العود، كما ارتبط العود في الموسيقى العربية المعاصرة باسم الموسيقار "فريد الأطرش"، والسبب ليس فقط لمهارة العزف التي عرف بها "فريد الأطرش"، ولكن أيضا للمكانة الخاصة التي صنعها الفنان لآلة العود ضمن الفرقة الموسيقية التي ترافق ألحانه، بحيث أن المستمع العربي قد تعود أن يطرب على تقاسيم العود الساحرة التي تبدعها بتفوق عجيب أنامل وعبقرية الموسيقار "فريد الأطرش"، وربما يعود الفضل في إعادة الاعتبار لهذه الآلة الموسيقية لهؤلاء العمالقة الذين لم يتنكروا للتراث الموسيقي العربي، وكان "فريد الأطرش" أحد هؤلاء العمالقة الذين استحدثوا مكانة رائدة لتقاسيم العود في المقدمة الموسيقية العربية..

ويعود اهتمام الموسيقار "فريد الأطرش" بآلة العود، إلى طفولته حين كانت والدته الفنانة "علياء الأطرش" تجيد العزف على العود، وتؤدي أغانيها رفقة رنات أوتاره، فاستيقظ في أعماق الطفل غريزة حب التعلم والتعلق بهذه الآلة الفنية، حتى صار الاثنان لا يفترقان، وعلى أوتار العود، خرجت إلى الوجود أعذب الألحان وأجمل الأغاني التي صدحت به حنجرة "فريد الأطرش" حتى آخر لحظة من حياته، ولعل من سائل يقول: لماذا آلة العود دون غيرها تحظى بهذه الميزة الخالصة لدى الملحن والفنان والمستمع على حد سواء؟!... والإجابة أن العود تتوفر على خاصية الروح الشرقية القادرة على التلاقي مع النغمة الأصلية التي تخرج من جوف الملحن لتستقرّ في جوف المستمع..

من خصوصيات العود، أنه الآلة الموسيقية التي تحفظ للموسيقى العربية والشرقية أصالتها ونقاها، وهي الآلة الفنية تساعد الفنان المقتدر على الانسجام مع الألحان التي يرسلها في لحظات الإلهام، فيحدث الأثر الفني المطلوب في نفس المستمع المتلقي، وربما لهذا السبب نجد الموسيقار "محمد عبد الوهاب" يخلو إلى أوتار عوده ليؤدي ألحانا بصوته، مستغنيا عن الجوق الموسيقي، فيشعرنا بأحاسيسه وإلهامه بصورة تتجاوزه لو أداها رفقة المجموعة الموسيقية المرافقة له...

ولعل الفرق بين "فريد الأطرش" وعزف "محمد عبد الوهاب"، أن هذا الأخير ينظر إلى العود كآلة قادرة على إيصال ألحانه بصورة "تعبيرية" تتميز بالصدق والصفا، في حين أن "فريد الأطرش" يرى في العود كل حياته الفنية، وفضلا عن أنه الآلة الأكثر إيصالا لألحانه، فإنه يصنع منها "استعراضا" فنيا يبهر السامع، ويحرك المشاعر ويحيي الوجدان خاصة وأن الحزن الذي يميز ألحان "فريد الأطرش"، تجد في آلة العود، المجال الأكثر ملاءمة لتلك الألحان والأشجان!!

ارتبطت آلة العود بالموسيقار "فريد الأطرش" ارتباطا وثيقا، بحيث لا يذكر اسم "فريد الأطرش" إلا مقرونا بآلة العود، وقد عبر الفنان عن هذه العلاقة الحميمية بينه وبين هذه الآلة الوترية الشرقية بقوله:

"منذ احتضنت العود في معهد الموسيقى ورحت أعزف عليه، وأنا أحس في قرارة نفسي بإحساس مختلف، وكأنني ولدت في ذات اللحظة التي حركت فيها الأوتار.."



وإضافة إلى عبقرية "فريد الأطرش" في العزف على آلة العود، فإنه يمكن القول أنه الوحيد الذي جعل لهذه الآلة مكانتها المتفردة ضمن الفرقة الموسيقية، وصنع لها شخصية محبوبة لدى المستمع العربي!!

وإذا كانت آلة العود تمثل جزءا من شخصية فريد الأطرش، فإن هذا العازف الماهر على هذه الآلة الوترية الساحرة، يمثل بشخصيته الفذة الطرب العربي الأصيل بكل عمق، فلقد كان مبدعا أمينا على أصالة الموسيقى العربية، وكان يؤمن أن العمل الفني الذي يبدعه الفنان هو المعيار الذي يعبر عن قيمة العمل الفني الذي يخرجه إلى الناس وليس شيئا آخر... فأعمال الفنان الحقيقي هي التي تتحدث عنه وتكشف عن عبقريته وتفرده وهي وحدها التي تصنفه ضمن المكانة السامية التي تليق بمقامه في قلوب الملايين من عشاق فنه.

بساط الريح التي أغضبت الجزائريين!!

لم يهضم الجزائريون تجاهل الفنان "فريد الأطرش" ذكر اسم بلدهم الجزائر (وهي قلب المغرب العربي) عندما تغنّى بكل من "مراكش" و"تونس" وهو يحلّق عبر "بساط الريح" حيث توقف طويلا عند "تونس الخضراء" مبديا حبه الكبير لهذا البلد المغاربي الجميل، ومبرزا الملامح الجمالية لهذا البلد بإبداع فني لافت للانتباه، بالرغم من أن الموسيقار " فريد الأطرش" لم يسبق له أن زار " تونس" في حين أن الفنان قد زار الجزائر وأحيا بها حفلات غنائية أيام وسنوات الاحتلال الفرنسي للجزائر، وهو الأمر الذي أغضب الجزائريين المتعلقين بالانتماء القومي للأمة العربية في مواجهة سياسة الاحتلال والاستعمار الفرنسي، وقد بلغ الغضب بالجمهور الذي حضر الحفل الفني للموسيقار " فريد الأطرش" بالجزائر، أن رموا الفنان المطرب ببعض الحجارة والطماطم والبيض، في احتجاج كبير حسب الروايات المتواترة، غير أن بعض الروايات تقول ان إفساد حفل فريد الأطرش بالجزائر كان من تدبير سلطات الاحتلال الفرنسي إحساسا منها بالخوف عندما رأت الجمهور الجزائري الغفير يتهافت ويتزاحم على تذاكر الدخول إلى الحفل الغنائي، حيث أن سلطات الإدارة الاستعمارية رأت في ذلك تمسك الشعب الجزائري بعروبته وأصالته التي قال فيها إمام النهضة الجزائرية " ابن باديس":

شعب الجزائر مسلم
وإلى العروبة ينتسب
من قال حاد عن أصله
أو قال مات فقد كذب
أو رام إد ما جاله
رام المحال من الطلب

فأوعزت بذلك الفعل لتوتير العلاقة بين الموسيقار العربي والشعب الجزائري وقد أدت هذه الحادثة التاريخية إلى سوء الفهم بين الطرفين، رأى فيها فريد الأطرش إهانة له، ورأى فيها الجمهور الجزائري تجاهلا وتنكرا لتضحياته وكفاحه في سبيل الحرية والعروبة، وبقدر ما أثارت هذه الحادثة رضى وارتياحا لدى الإدارة الاستعمارية، بقدر ما أثارت خدشا موجه في ذاكرة الشعب الجزائري الذي ما يزال يذكر تجاهل فريد الأطرش لبلده المحتل، وهو ما دفع الفنان الجزائري الشهيد "علي معاشي" (أعدمته السلطات الاستعمارية سنة ١٩٥٨) إلى تأليف أغنية "بلادي الجزائر" تغنى فيها بمختلف ربوع الجزائر، ردا على أغنية "بساط الريح" التي تجاهلت ذكر الجزائر، والمثير أن أغنية المرحوم "علي معاشي" قد لقيت من النجاح والانتشار وقد تلقفها الجمهور الجزائري بحب شديد بحيث يندر أن تجد مواطنا جزائريا واحدا لا تتردد شفاهه بهذه الأغنية الجميلة، ولعل هذا ما دفع فرنسا إلى تكثيف الرقابة على نشاط الفنان "علي معاشي" لينتهي به مصيره إلى إعدامه بمسقط رأسه "تيارت" وهو في أوج عطائه الفني والإبداعي.

فكانت أغنية "بلادي الجزائر" بديلا لأغنية "بساط الريح" ولكن على الطريقة الجزائرية!!

غنى فريد الأطرش للقضايا القومية والوطنية، وسجل العديد من الأغاني والألحان التي تعبر عن موقفه إزاء القضية العربية الأم، قضية فلسطين باعتبارها نكبة عربية مشتركة، وقد غنت له في هذا الصدد الفنانة "فايزة أحمد" إحدى أجمل ألحانه من قصيدة للشاعر "بشارة الخوري" عن حوار بين فدائي فلسطيني وأخته يقول مطلعها:

أختك الحرة ثارت...
وعلي دربك سارت...
وأنها تحفظ عهدك...
لست في الميدان وحدك...

غير أن الجانب العاطفي والوجداني، أخذ القسط الأوفر من ألحانه وأغانيه، ويعتبر فريد الأطرش أقدر الفنانين الذين تغنوا بالحب وترنموا بأنغام المشاعر والعواطف، وما تزال أغانيه العاطفية تعيش في قلوب مستمعيه، وتهدهد أنفاس العشاق والمحبين عبر





الأيام والسنين!!

ملك الأوبيريت...

إذا كان فريد الأطرش يستحق لقب "سلطان العود" لمهاراته الفائقة في العزف على أوتار آلة العود، فإنه بالموازاة مع ذلك، يستحق لقب "ملك الأوبيريت" بدون منازع...

صحيح أن الريادة في التأليف بخصوص هذا الفن الغنائي المستحدث في الموسيقى العربية المعاصرة، تعود إلى " سيد درويش"، ثم "محمد عبد الوهاب"لاحقا، لكن الفضل الأكبر في ترقية هذا اللون الغنائي وإعطائه المكانة التي تليق به ضمن مسار تطور الموسيقى العربية المعاصرة، يعود إلى الفنان فريد الأطرش الذي استطاع بموهبته ومقدرته الفنية أن يدمج فن الأوبيريت ضمن الموسيقى العربية الشرقية الحديثة بعد أن كان هذا الفن الراقي حكرا على الأوروبيين، وهذا بالرغم من التجارب التي أبداها بعض كبار الفنانين العرب في هذا المجال، ومنها تجربة "أم كلثوم" في فن الأوبيريت من خلال أدائها لأوبرا "عايدة" للفنان الإيطالي الشهير "فردي" غير أن فن الأوبيريت لم يستوقف "أم كلثوم" طويلا، إذ أنها اختارت مواصلة الطريق الذي اختارته منذ البداية، وتركت تجربتها مع "أوبيريت عايدة" كنقطة صغيرة في بحرها الغنائي الكبير..

في مطلع الأربعينات من القرن الماضي، فاجأ " فريد الأطرش" في أول ظهور استعراضي باهر، جمهور الفن والغناء بمجموعة من الاستعراضات الغنائية في فيلم "انتصار الشباب" الذي قاسمته دور البطولة تمثيلا وغناء شقيقته الفنانة "اسمهان".

" انتصار الشباب" هو عنوان لأوبيريت غنائي، قام بوضع ألحانه وشارك في أدائه "فريد الأطرش" صحبة شقيقته "اسمهان"، بحيث كان هذا العمل الفني المبكر من العبقرية والإبداع، ما رفع صاحبه إلى مرتبة: ملك الأوبيريت!!

ففي هذا العمل الفني الاستعراضي، كشف "فريد الأطرش" عن موهبة بل عن عبقرية مبكرة، أثبتت الأيام لاحقا صدقتيها وجديتها، فلقد كان "انتصار الشباب" الطريق الذي مهد أمام صاحبه لتحقيق المزيد من النجاحات الفنية في فن "الأوبيريت"، حيث تجلت مقدرة فريد الأطرش في إبراز القدرات الصوتية العالية والمتميزة للفنانة "اسمهان"، واكتشف الجمهور عبقرية صوت هذه الفنانة القادمة من جبل الدروز، ومقدرة صوتها على أداء الألحان والأدوار الأوبيرالية، يسمو إلى الأداء الجيد لفن "السوبرانو"، ومحاكاته للآلات الموسيقية المصاحبة للمقطوعات الغنائية وللوحات الفنية التي وضع ألحانها شقيقها الموسيقار الشاب "فريد الأطرش"، وخاصة في الأعمال الفنية والغنائية مثل: "الشمس غابت أنوارها" و"أهلا بنور العين" و"الليل" وغيرها من الأعمال الفنية التي أداها بمشاركة "اسمهان".

وبموت الفنانة "اسمهان" في الرابع عشر جويلية ١٩٤٤ في حادث سقوط سيارتها، فقد الغناء العربي أعظم صوت في أداء فن الأوبيريت، كما فقد فريد الأطرش صوتا عبقريا قادرا على أداء ألحانه في فن الأوبيريت الغنائي، غير أن غياب "اسمهان" عن الساحة الفنية، لم يثن شقيقها "فريد الأطرش" عن المضي قدما في مشروعه الفني في مجال الأوبيريت، إذ أنه واصل طريقه في إنجاز العديد من الاستعراضات الغنائية الناجحة مع أصوات فنية أخرى، فقدم في هذا الخصوص مجموعة رائعة من الباقات الاستعراضية مع "شادية" في "يا سلام على حبي وحبك" ومع "نور الهدى" في "ماتقولش لحد" ومع "صباح" في أوبيريت "فارس الأحلام"، كما أدى أوبيريت "الشرق والغرب" التي كتبها الشاعر "صالح جودت"، ما يعزز القول، أن "فريد الأطرش" قد خدم الموسيقى العربية خدمة جليلة في فن الأوبيريت، وماتزال روائعه الفنية تقف شاهدة على عبقرية الابداع الغنائي العربي المعاصر في القرن العشرين.



وإذا كانت حياة الموسيقار الحزين سلسلة من محطات الألم والحب والأسى عند كل الذين يتتبعون مساره الفني، فإنه بالمقابل كانت حياته نهرا متدفقا بالإبداع، وبالعطاء الفني، فترك تراثا زاخرا من الأعمال الخالدة، لا يمكن أن تمحوها الأيام، ولا يمكن أن يؤثر فيها الزمن، لأنها ولدت لتبقى... وتفجرت بها قريحة الفنان لتحيا في قلوب الملايين عبر الأجيال المتعاقبة!!

فهل هذا قدر الفنان لذي صنعته أوجاعه وعبقريته وكفاحه، ليقف على قمة الإبداع الغنائي العربي في العصر الحديث ؟!

(*) كاتب وباحث موسيقى جزائري..
Omar_bouchemoukha@yahoo.fr

رواية «بَابُ الحَيْرَة» ليحيى القَيْسي: عندما تُصبح قراءَة النّص مثل المشي على الرَّصيف

ناجي الخشناوي *

"يُخطئُ المرءِ حين يعتقدُ أن المَكان مُحَايدٌ"
(عبد الرحمن منيف)

"المكان أحَالَني دَومًا إلى الصَّمْت"
(جول فاليه)



وصف «تيزفتان تودورف» المكان في أحد كتبه بأنه «فضاء عالم النص، وهو ليس لغويا وان كانت أداته اللغة. انه تقنية، حركة زمن السرد» (١) ولا نبالغ إن قلنا إن المكان هو الأكثر التصاقا بحياة الإنسان، ذلك أن إدراكه له حسّي مباشر وهو يستمر مع الإنسان طوال سنين حياته، بل إننا لا نغالي إن قلنا إن وجود الإنسان لا يتحقق إلا من خلال علاقته بالمكان وانه على قدر إحساسه بأنه مرتبط بالمكان، يكون إحساسه بذاته، وبقدر ما يحتاج إلى رقعة فيزيقية يثبت فيها امتداده الجسماني فانه يميل كذلك إلى البحث لنفسه عن رقعة من الأرض / المكان يضرب فيها بجذوره ليؤصل هويته وكينونته، وما شكل عيشنا في مكان ما او أمكنة متعددة بنظام مخصوص إلا تعبير عن شكل سكننا داخل ذواتنا.

إن المكان هو طوبوغرافية وجودنا الحميم... هو إثراء لخصوبة الحياة... نوع من المناقشة بيننا وبين صنوف الدهشة وأنواع المساءلة... المكان هو بؤرة الحيرة التي تدفعنا من حال إلى آخر... المكان هو الباب المفتوح على اللامتوقع واللامنتظر...

"كلما سألت، تنفتح أمامي الأبواب واحدا واحدا وكل باب يسلمني للآخر" (٢) هذا هو المكان الذي سنحاول تقصي أثره والوقوف على ملامحه ودلالاته ودوره في دفع السرد وخيوط حكاية ابن الهزائم والانكسارات «قيس الحوران» و «هاديا الزاهري» وحكايتهما مع المخطوط الغريب في رواية «باب الحيرة» للكاتب الأردني يحيى القيسي، ومردّ اشتغالنا على المكان في هذه الرواية هو استئثار هذا المكوّن الفني بنصيب وافر من السرد لدى يحيى القيسي من ناحية، وبقدرته الفائقة على تحميل أمكنة روايته شحنة عاطفية وفائضا دلاليا يجعل قارئ هذا النص يؤمن بمقولة غاستون باشلار «إن قراءة المكان في الأدب تجعلنا نعاود تذكّر بيت الطفولة» (٣)، فخلافا لما صرح به الكاتب في جزء «مدارات الحيرة» من روايته بقوله «كيف يعوّل المرء على ذاكرة مهترئة لروح هائمة»، خلافا لذلك بدت ذاكرة المؤلف مكتنزة بأدق تفاصيل شوارع تونس وأبوابها وأزقتها وساحاتها العمومية ومقاهيها وقصورها التاريخية ومقامات أوليائها وحاناتها... رغم انه لم يُقم بتونس إلا ثلاث سنوات فقط في بداية التسعينيات من القرن الماضي.

"باب الحيرة"... باب الكتابة

مثلما قدّم لنا يحيى القيسي شخصية روايته تدور كالمجذوب وهي تذرع تونس الحاضرة، مدينة الحفصيين «من باب البحر إلى باب الجزيرة ومن باب العسل حتى باب الخضراء ووصلت حتى باب الجديد وباب سويقة... وقد أكملت التسعة والتسعين بابا، وأعطيت من المعارف ما لم يعط أحد»، مثلما فعل الراوي مع المرويّ عنهم، كان لزاما على الكاتب أن يفعل مع قارئه ما يشاكل خيوط نصه أو ما يجمعها كلها ضمن عتبة الدخول، العنوان الرئيسي للرواية...

"باب الحيرة» هو المكان المجازي، المكان اللفظي المتخيَّل، منه يخترق

القارئ المتن السردي، انه الفضاء الروائي الافتراضي... أو هو أبواب الرواية كلها الواقعية منها والخيالية، وإذا كانت أسماء الأمكنة داخل الرواية تحيل على أمكنة بعينها يعرفها كل التونسيين وكل من زار تونس، أمكنة واقعية ذات هندسة ومعمار متعارف عليهما... وقدمها يحيى القيسي في أغلبها وفق مبدأي الاستقصاء والانتقاء في نفس الجملة الوصفية، إذ يقول: «كنت أسير في شارع الحبيب بورقيبة باتجاه المدينة العتيقة متجاوزا زحمة المشاة، وأبواق السيارات، ورنين الميترو، وصليل عجلاته على قضبان الحديد، ورفرفة العصافير على الأشجار الكثيفة، التي تتوسط الشارع، وثرثرة الجالسين في المقاهي والحانات، وأدخل في ضيق السوق العربي المظلل بالسقوف... صعودا باتجاه مقام سيدي بن عروس وجامع الزيتونة، تتضوّع قريبهما روائح الأكل الشهي من مطعم الزاوية...» (ص ٩) ليحقق بذلك سمة الواقعية من خلال الوصف البلزاكي الاستقصائي من جهة، ويغذي سمة التخييل لدى القارئ من خلال الخطوط العريضة للوصف الانتقائي الذي يعوّل عليه ستندال في رواياته.

وإذا كانت أمكنة المتن محيلة على فضاءات امتدادية فيزيقية، فان مكان عتبة الدخول «باب الحيرة» هو فضاء معنوي مجازي اختاره الكاتب من طبيعة العلاقات بين شخصيات حكايته وعلاقتهم بما اتصل بهم من أحداث ومؤثرات واقعية (مثل حكاية حسن بن عثمان في فضاء ٢٠ أوت للإبداع) وخيالية (مثل حكاية قيس حوران مع أبواب الهلوسة والتخيلات) فمكان العنوان اللغوي هو القادح للحركة المادية والنفسية في أمكنة النص بإطلاقيته ورمزيّته، ذلك أن تركيب لفظتي «باب» و «حيرة» من شأنه أن يضمن الغاية التأطيرية أو التوجيهية للكاتب في علاقة بنصه، ذلك أن «إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها، وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربه إلى الإفهام» (٤) فالحيرة هي التي انطلقت منها اغلب الأنساق والسياقات والدلائل في الفضاء الروائي، وهو يتنقل من المغلق إلى المفتوح ومن العالي إلى الواطئ ومن المقبب إلى المسطح ومن الواقعي إلى الافتراضي من خلال "الباب"...

وإذا ما حاولنا الإيغال بعيدا في تأويل «الحيرة» فإننا سنذهب إلى تقنية كتابة التجربة الحضرية الحديثة، تلك التي تكون فيها المدينة سلسلة متواصلة من الاحتكاكات مع الناس الذين يعرفون عن بعضهم البعض القليل، حيث يلتقون بالصدفة ويفترقون بسرعة، هذه الكتابة التي برزت خاصة حول باريس في القرن التاسع عشر مع شارل بودلير وإيميل زولا وغوستاف فلوبير، ثم مع مارسيل بروست وجيمس جويس وفيرجينيا وولف، وهي أيضا ما يسمى «بكتابة المتجوّل» حيث «تصبح قراءة النص مثل المشي على الرصيف نفسه... ويتجاوز العمل كونه نصا عن المدينة إلى كونه اندماجا للتجربة الحضرية والنص نفسه، وينتهي كرواية وحيدة ليشمل تعددية التجارب في المدينة» (٥) وهذا عين ما نقف عليه في ثنايا نص يحيى القيسي وأبواب تونس الحاضرة، فالبطل «قيس حوران» تَعَرَّفَ بمحض الصُّدفة على «سعيدة القابسي» لمّا كان جالسا على «الدكة المرمرية، قاعدة تمثال ابن خلدون المنتصب آخر الشارع»، حيث يكتب «بَدَا أمر تعرّفي عليها وليد الصدفة. صبية حنطية الملامح اقرب إلى السمرة منها إلى البياض» (ص ٣٤ . ٣٥) وجرى بينهما حوار عفوي ومستعجل كأغلب حوارات ولقاءات المدن المزدحمة بالمشي...

في مكان آخر من الرواية يكتب يحيى القيسي على لسان قيس الحوران:"... وذات مرة لم يكن مناص غير الولوج في نهج سيدي عبد الله قش من كثرة ما سمعت عنه من الحكايات والتشويق"، فالصدفة أو الفضول أو الإيعاز تتوفر كل مرة لتقوم بتحويل وجهة البطل وبالتالي تحويل وجهة الأحداث، كما أن الأفضية والأطر المكانية لم تُقَدَّم كمعطيات جغرافية معزولة عن خيوط السرد وحبكة الحكايات، فنهج زرقون أفضى إلى الحديث عن الاقتصاد العشوائي ونهج سيدي عبد الله قش كان قادحا للحديث عن تاريخ الجنس، وفي هذا الإطار المكاني قدّم "يحيى القيسي" وجهة نظره التقدمية، ذات البعد المادي الجدلي عندما يصف النساء اللواتي قَادَتْهُنَّ الظروف البائسة إلى مثل هذه المهنة التي تسحق إنسانيتهن، ونفس النهج أحال «قيس حوران» لقراءة مخطوط شهاب الدين التيفاشي القفصي قاضي مصر وتونس، والمقاهي مثلت قادحًا لشرح ذكورية المجتمع التونسي وجَنْسَنَته للمكان مثله مثل أي مجتمع عربي، فالمقهى حكرٌ على الرجل ومُحَرَّمٌ على النساء، كما أن دكة تمثال ابن خلدون وما حوى الشّريَان الإسفلتيُّ الأكبر بتونس العاصمة، شارع الحبيب بورقيبة، كانت (دكة التمثال) قادحًا لطرح قضية الغُرْبَة اللغوية التي يعيشها التونسي والتونسية، «غربة قسريّة وطوعيّة في ذات الوقت، حتى تَمَشْرَقْنَا من جهة، وتَفَرْنَسْنَا من جهة أخرى، وثمة أيضا من يريد أن يُتَوْنِسَنَا تماما والشاطر فينا من يختار وجهته» (ص ٣٧) كما كانت دار الكتب بالمدينة العتيقة مكانا حاضنًا للحبّ والمعرفة، وبالمثل أحالت مقامات الأولياء على أحاديث الشفاعة وحتى حزب النهضة وجماعة الإخوان المسلمين... وأيضا مثلت الأماكن التونسية المحيلة على الفعل الثقافي مثل فضاء ٢٠ أوت للإبداع قادحا لتشريح واقع الثقافة التونسية في فترة التسعينات من القرن الماضي أورد محتواه يحيى القيسي على لسان الروائي حسن بن عثمان بسخريته اللاذعة عندما قال «مُش معقول الواحد يا ربي يتدمّر من أجل كتابة قصة، ويأتي أنصاف القرَّاء والكَتَبَة ليقوده بنقاشهم إلى النَّدم على فعل الكتابة كله... هذه آخر مرة أشارك فيها أمسيات من هذا القبيل...» (ص ٦٢).





عندما تفيض الأمكنة بأرواحها

هكذا يستأثر المكان في رواية باب الحيرة بنصيب وافر من الاشتغال عليه من حيث هو مكوّن فني مستقل بذاته، ومن حيث هو مكوّن فني جزئي ينصهر مع باقي مكونات الكتابة الروائية، وهذا الاهتمام بالمكان وتحديدا بالتجربة الحضرية لم تُسقط الروائي يحيى القيسي إلى درجة الجغرافيين . على علمهم . ولم يكن رحالة، بقدر ما تمكن من مسك «روح المكان» بل إنه وصف النَّبْعَ الصافي في الوادي الراكد (نهج سيدي عبد الله قش) وحرّك الماء الآسن في قلب الحدائق المصطنعة (شارع الحبيب بورقيبة) فأمسك بذلك الروائي ناصية الإبداع ذلك أن «كلا من المغزى الأدبي لتجربة المكان والتجربة الأدبية لذلك المغزى المرتبطة

بالمكان يشكلان جزءا من عملية فعالة للإبداع والهدم الثقافيين» (٦) فالكاتب يستغرق في عناصر الأمكنة وتفاصيلها ويتعاطف معها ويفرّ من أبوابها تماما مثلما يجعل القارئ يستغرق خلف شخوص روايته في الفقرات المنتقاة من تراث السَّرد المغضُوب عليه والمُصَادر... سرد «ذلك المتمرد الأكبر، ربيب إبليس الراوندي، وأستاذه أبي عيسى الوراق المانوي» (ص ٣٠)... سرد السيوطي وابن عبد ربه والاصفهاني والمحاسبي والنفزاوي والتيفاشي والحلاج وحمدان القرمطي والتيجاني والانطاكي...

"باب الحيرة"... بحثا عن الزمن الضائع

"بحثا عن الزمن الضائع" هو عنوان الرواية الأشهر لمارسيل بروست وهي التي معها تطور شكل الرواية الكلاسيكية، رواية القصة السردية، ذلك أن سرعة إيقاع الحياة الحضرية انسحب على نمط الكتابة الروائية فظهرت أشكال جديدة على هذا الجنس الأدبي مثل الشكل الحر للتذكر حيث تتقدم القصص والأحداث توازيا مع الاستطرادات ويجري تفجيرها عن طريق التجارب السريعة والذكريات المنبثقة من تلك التجارب فلا يتعاقب الزمن وفق تسلسل كرونولوجي سليم، وتختلف الأمكنة والفضاءات، ويتم توظيف المنتجات التكنولوجية في علاقة بأحداث السرد فضلا عن التوزيع المدروس للهامشي والمركزي من حيث الشخصيات والأماكن وعلاقتهما ببعضهما البعض حتى يتمّ «قطع رأس الزمن» على حد تعبير جون بول سارتر...

وقولنا في العنوان بأن قراءة النص السردي صارت تشبه المشي على الأرصفة لم يكن اعتباطيا بل هو مقصود، ذلك أن التوزيع البصري الذي اعتمده يحي القيسي في روايته «باب الحيرة» يحيلنا على فضاء جغرافي ممتد تتناثر فيه الإشارات الضوئية وتحكمه مداخل وأبواب تكون بارزة وظاهرة للسائرين، فمع مطلع كل حدث أو ذكرى في الرواية يكون تركيبها اللغوي الأول مكتوبا بالبنط العريض: " (Gras) ثم توقفت فجأة»، «تحت زقزقة العصافير»، «نهج عبد الله قش»، «قادني الطيب إليه»، «أدخلني في التجربة»، «درت كالمجذوب»، «ثم أوقفتني أول العتبات»، «ثم دخلت باب الخلق» و «فانفتح أمامي»... وهي كلها تراكيب تحيل في مجملها على المكان وطبيعة الحركة التي يستوجبها، وكأن بالقيسي يأخذ بيد القارئ مثل دليل سياحي ليتجول به في سرد باب الحيرة ليتركه بالأخير معلق المصير مثل "قيس حوران" و"سعيدة القابسي" و"هاديا الزاهري" و"الطيب بن محمود" وطلبة الزيتونة الشوام ومثل الكاتب ذاته... أليست المصائر المعلقة للقارئ والكاتب والشخصيات هي شكل من أشكال الضياع في الفضاء والزمن، فالجميع ما عادوا يدرون «ما حدث معهم أصلا في هذا الزمان، في بلاد تونس وحوران» (ص ١٠).

فالقارئ لنص يحيى القيسي «باب الحيرة» لم يعد قارئًا من ورق، مستهلكا سلبيًا للغة بل جعل القيسي من قارئه كاتبًا... يكتب تفاصيل مدينته ويطارد أشباح ذكرياته المطمورة تحت الأقبية أو المركونة داخل المقاهي والحانات، وكأن يحيى القيسي أوجد حلا لمشكل رولان بارت المتمثلة في كيفية جعل القارئ كاتبا، حسب تحليل عمر أوان (٧).

كما إن مَوْلدَ هذا «القارئ / الكاتب» لم يدفع ثمنه المؤلف بموته، وبالمثل لم تعد الشخصيات ورقية من صنع خيال الكاتب، فحسن بن عثمان مثلا لم يعد فعلا يُسْتَدْعَى للأمسيات الثقافية إلا فيما ندر والطيب بن محمود يعيش فعلا في دبيّ أين يعمل في مجال الإعلام... مثلما هي الأماكن التونسية برائحتها ورطوبتها وبموسيقاها وصمتها وبمهمّشيها... بانفتاحها وانغلاقها... بغرابتها عنا وحيرتنا فيها...

إن هذه التأويلات الأخيرة لا تعني سقوطنا في البساطة والتبسيط بقدر ما هي تمثل شكلا من أشكال الانزياح أو العُدُول عن القواعد «المنطقية» المألوفة احتراما لاختلاف الأجناس الأدبية وخصوصياتها، فرواية «باب الحيرة» ليست من جنس المذكرات ولا هي من جنس اليوميات وليست من فنون الرحلة ولا هي أيضا من التيار الواقعي الصرف أو الخيالي البحت، وإنما هي جميع هذه الأجناس مرفودة بذاكرة ثاقبة وتخييل موظف واقتباس مدروس...

كيف نسكن أرواحنا؟

مثّل الفضاء أو المكان في رواية «باب الحيرة» ليحيى القيسي قادحا لأغلب الأحداث وكان الحامل الأول والحاضن الرئيسي لمنعرجات السَّرد وتطور خط القص، كما مثّل مادة حية لإثراء السَّرد والحوار من خلال المقاطع الوصفيَّة المطولة والإحالات التاريخيَّة والاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والثقافيَّة والسياسيَّة على الأماكن المرصُودة في هذه الرواية، مما أكد لا حيَادِيَّة هذا المكوّن فسمح للقارئ أن يقف على المدلولات المجرَّدة والقيميَّة التي أدخلها المؤلف في «عالم اللامحسوس بواسطة نظام لغوي ذي دلالات... ليحولها إلى أنساق دلالية تشير إلى أي مُتَلَق بأنها انتاجات ثقافية في المقام الأول، ودور المُرْسل يكمن في محاولة تخلصه من وطأة الأنساق التقليدية السائدة في أحياز طلبا للبديل الذي لا بديل منه، ومن هنا ينشأ الصراع الفضائي» (٨).

هكذا المكان يتسم بلا حياديَّته على عكس ما نظنُّه و"المسألة ليست حجارة صمّاء أو خشبًا ينخره السُّوسُ أو حديدًا صدئا، بقدر ما هو طافح بالإحساس، بالدلالات والرموز... إن المكان يعلّمنا كيف نسكن أرواحنا بالشكل الأمثل، بالشكل الذي يليق بنا كذوات بشرية" (٩).

*كاتب تونسي
nejikhachna@yahoo.fr

المراجع:

(١) تودوروف تيزفتان: ما البنيوية. دار سوي ١٩٦٨.

(٢) القيسي يحيى: باب الحيرة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ٢٠٠٦.

(٣) باشلار غاستون: جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للنشر. بيروت ١٩٨٤.

(٤) قاسم سيزا أحمد: بناء الرواية. دار التنوير. بيروت ١٩٨٥.

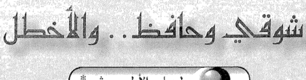
(٥) مايك كرانغ: الجغرافيا الثقافية. سلسلة عالم المعرفة. جويلية ٢٠٠٥. ترجمة سعيد منتاق.

(٦) مايك كرانغ: نفس المرجع السابق.

(٧) أوان عمر: مدخل لدراسة النص والسلطة. دار أفريقيا الشرق. ١٩٩٤.

(٨) مرتاض. عبد الجليل: دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث. منشورات ثالة. ٢٠٠٥.

(٩) الخشناوي ناجي: صفحة جديدة (كتاب جماعي) دار شرقيات للنشر والتوزيع. القاهرة ٢٠٠٥.



شوقي وحافظ.. والأخطل

ليلى الأطرش *

طغى أمير الشعراء أحمد شوقي ١٨٦٨-١٩٣٢على معاصره شاعر النيل حافظ إبراهيم ١٨٧٢-١٩٣٢ في احتفالية المجلس الأعلى للثقافة المصري بمناسبة مرور خمسة وسبعين عاما على رحيل شاعريها، فقد استأثر بالبحث والدراسة. وبهذا يطغى شوقي حيا وميتا.

وقد عانى حافظ سطوة شوقي الشعرية ومكانته الأدبية رغم محاولات مريديه إثبات تفوق موهبته الشعرية، وتجاوز قامته الأدبية أمير الشعر العربي.

فكيف تحقق لشوقي ما أحزن شاعر النيل وزاد من إحساسه بغبن الحياة وعدم إنصافها؟

رثى شاعر النيل شوقي بقصيدة تمنى فيها لو أنه سبقه إلى الموت ليرثيه رغم المنافسة بينهما اعترافا بشهرة ومكانة شوقي ولم يفصل بين رحيلهما إلا أشهر معدودة..

قد كنت أؤثر أن تقول رثائي يا منصف الموتى من الأحياء

انتهج الشاعران ما سبقهما إليه محمود سامي البارودي في التجديد وإحياء موسيقى الشعر ومفردات اللغة العربية، ولتعبر عن منجزات عصر النهضة الأوروبية، بعد أن امتد تأثيرها الأدبي والثقافي إلى الشرق.

ولعبت البيئة الخاصة دورا واضحا في تحديد فرص شاعر النيل وأمير الشعراء ومكانته الشعرية وقدراتها. فقد تكرس تفوق شوقي باطلاعه الثقافي الواسع نتيجة مكانته المالية والاجتماعية، وتماسه وانكشافه مع العالم، دراسته للحقوق في فرنسا، وإتقانه اللغات العالمية واطلاعه التاريخي والسياسي. فسجل ريادته لفن المسرحية الشعرية العربية وقد حضر مسرح فرنسا، وأدرك تأثير ومستقبل الفنون السمعية والبصرية- الاسطوانة والسينما - التي بدأت في العالم ثم انتقلت إلى مصر. ولم يتمكن حافظ من مجاراة شوقي، فمخزونه الفكري اعتمد الثقافة العربية وحدها، ولم يتح له الفقر واليتم رغد حياة شوقي، فجاء شعره رثاء للذات الخاصة مغلفة بآلام أمته، معبرا عن أحلامها وهمومها بصدق معاناة لم يعرفها ربيب القصور. ومعايشة لا يراها من تطل فيلته على النيل وشرفتها على أهرام الجيزة.

ولكن نفي شوقي إلى إسبانيا غير مفاهيمه حول الانتماء، وقربه من الأمة العربية، وعكس تأثيرا واضحا على ارتباطه بالشعب بعد اطلاعه على أمجاد العرب في اسبانيا.

لقد سخر شوقي قدرته المالية لخدمة شعره، احتضن النجم الصاعد في الغناء والسينما محمد عبد الوهاب، وهو من حي باب الشعرية الشعبي، فاسكنه في بيته وعلمه أصول الحياة الارستقراطية. وغنى عبد الوهاب عددا من قصائده بصوته الساحر في أفلامه خاصة أوبريت مجنون ليلى عن مسرحية شوقي الشهيرة، وعن طريق صوت عبد الوهاب ساهم شوقي في نشر الفصحى بين العامة.

وتزامنت احتفالية شوقي وحافظ مع احتفاء لبنان بذكرى بشارة الخوري" الأخطل الصغير" ١٨٨٥-١٩٦٨وإقامة متحف له. والأخطل مثلهما مجدد. استغل معرفته باللغات مثل شوقي للاطلاع على التطور الثقافي الغربي، ولحن وغنى له محمد عبد الوهاب " جفنه علم الغزل" بلحن الرومبا لأول مرة في تاريخ الموسيقى العربية. ومثل شوقي أسهم في نشر الفصحى بعد أن لحن له الرحابنة عددا من قصائده.

وتربط الأخطل بالرحبانيين منصور وعاصي رابطة الجوار والمصاهرة، فزوجة ابنه المحامي عبد الله هي شقيقة منصور وعاصي.

انكشاف الرواد على الثقافة العالمية حدد الفروق بينهما، وهو مكون شديد التأثير في آداب الشعوب وعلومها.

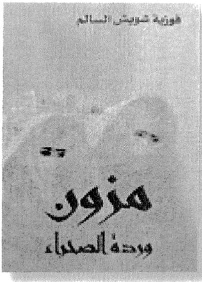


* روائية أردنية

النصّ. الوحش والانزياح النوعي في روايات فوزية شويش السالم

د. حسن المسودن *

ويصحو الوحش..
يستيقظ وحشي الداخلي..
الساكن في اللغة..
(رجيم الكلام، فوزية شويش السالم)



فوزية شويش السالم كاتبة عربية كويتية معاصرة، تتميز بقدرتها على التألق والارتقاء بكل الأجناس الأدبية التي اشتغلت عليها، فقد أصدرت خلال التسعينات أعمالا شعرية ومسرحية لقيت ترحيبا خاصا، وخصّت نهاية القرن الماضي وبداية القرن الجديد بأعمال روائية تقع خارج معايير النوع الأدبي وقواعده. هكذا تبدو هذه الأعمال، التي تعلن انتماءها إلى نوع الرواية، كأنها ترفض الانتماء إليه، وتعمل من أجل أن تبدو غريبة عنه.

واللافت للانتباه أننا أمام كاتبة متعددة، تكتب في أجناس مختلفة، وعندما تكتب في جنس محدد، فهي تكتب خارجه، خالقة نوعا من الانزياح داخل النوع نفسه، وهو ما يجعل النص الروائي عند فوزية الشويش يبدو هجينا متعددا، كأنها تسعى إلى كتابة رواية أخرى، رواية إشكالية، كأنما تبحث عن كتابة" تلتهم كل شيء وتستبطنه وتحتويه على طريقة الموسوعيين، وتقدم نصّا - وحشا يفرض على القارئ أن يغيّر طريقة تلقيه للنص السردي عامة، والروائي خاصة.

تبدو صورة النصّ . الوحش ملائمة لتعيين بعض طرق تكوين بعض نصوص الكاتبة، ونخصّ منها: مزون وردة الصحراء، حجر على حجر، رجيم الكلام. فالأمر يتعلق في كل مرة بنصّ يبتلع ويفترس أشياء كثيرة ومتباينة، ويتغذى من حياة العديد من الأشكال والأجناس والعلوم والفنون والثقافات والحضارات والأزمنة والأمكنة...

تتقدم الرواية في شكل كتاب يتألف إما من أبواب كما في: مزون، أو من أحجار كما في: حجر على حجر، أو من فصول كما في: رجيم الكلام، كأنما الرواية كتاب نظري واصف في التنظير والتجريد والتفكير لا في التمثيل والتشخيص والتخييل، ولم تعد الرواية مجرد حكاية مسترسلة من البداية إلى النهاية، كما كان الأمر في الروايات التقليدية. ففي رواية: رجيم الكلام، مثلا، يختصّ كل فصل بسرد سيرة من السير، ولم تعد الرواية منغلقة على سيرة واحدة ومصير واحد، بل إنها تتفرع إلى مجموعة من السير والمصائر. وهذه السير قد تكون غيرية متخيلة، وقد تكون ذاتية حقيقية تحكيها الكاتبة باسمها الحقيقي، تكتب حياتها الحقيقية، أو جزءا منها، وخاصة حياتها الثقافية والأدبية.

ففي: رجيم الكلام لم يعد هناك تمييز بين الأوتوبيوغرافي والروائي، بين الواقعي والتخييلي، والرواية هي هذه التي تحكي واقع الكاتبة كما تحكي متخيّلها، فالكاتبة هي أحد شخوص الرواية المحورية، لكنها ليست الوحيدة، بل هناك نارنج، هذه الكاتبة، الواقعية أو المتخيلة، التي تشترك هي والكاتبة فوزية الشويش في العمل من أجل الكتابة عن امرأة أخرى، واقعية أو متخيلة، هي أسرار، المرأة المقاومة الشهيدة. وبهذا، لم تعد الرواية تتمركز حول شخصية محورية موحدة، بل هي تتفرّع وتتشعّب إلى شخصيات متعددة، وصورة المرأة في الرواية هي صور متعددة، قد تبدو متمايزة، وقد تبدو متداخلة، تؤلف في النهاية، وبتعددها، صورة متعددة موحدة. والراوية نفسها لم تعد موحدة، قد تسرد نارنج بلسانها كما قد تكون فوزية هي الساردة الراوية، فالشيء الروائي قابل لأن يسرد من طرف رواة متعددين، وقابل لأن ينظر

إليه من منظورات متعددة، بل يبدو من الضروري النظر إليه من منظورات متعددة. وتعدد الرواة خاصية لافتة في روايات فوزية شويش السالم الثلاث: في رواية رجيم الكلام موضوع حديثنا كما في روايتي: مزون وحجر على حجر.

واللافت كذلك في رواية: رجيم الكلام كما في الروايتين الأخريين هذا العمل الخلاق من أجل كسر الحدود بين السرد ي والشعري، والإبداع في بناء محكي شعريّ بأسلوب إشكالي: دون أن يضيع هدف الرواية (الحكي والسرد)، يتمّ الاحتفاظ بخصائص الجنس الغنائي الشعري التي تكمن في الكثافة الصوتية والقدرة التصويرية.

وبهذا الانفتاح على الشعري، أصبحت للكتابة الروائية عند فوزية شويش السالم خصائص جديدة من أهمّها تلك التي تتعلق بفضائها، أي بتنظيم البياض والسواد على الصفحة. فهذا الفضاء لم يعد مجرد إطار، كما هو الحال في الرواية التقليدية، تقع وتشتغل داخله حبكة ما، بل إن الكتابة تتحول إلى علامات فضائية تشارك هي الأخرى في الحبكة كأية شخصية أخرى، وبهذا يتحول الفضاء إلى فاعل تخييلي، ويتحرر الدال السردي من مبدأ الخطية، وتأتي معالجة الزمن في هذا النوع من المحكي متعلقة بالفضاء، فهذا الأخير يعيد إنتاج بنيته المجزأة المتقطّعة من خلال أشكال انقطاعية غير متصلة شذرية.

هكذا يأتي المحكي منقسما مزدوجا، كأنما يريد أن يكون مخلصا للواقعي المرجعي من دون أن يتخلى عن الشعري الرمزي، يريد أن يكون أوتوبيوغرافيا وروائيا وشعريا في الوقت نفسه، فالأوتوبيوغرافي والروائي والشعري مكونات ترتبط بشكل وثيق في هذا النوع من المحكي، والأنا التي تتشكل عبر النص هي متعددة منقسمة موزعة بين التخييل والواقع، بين الشعر والرواية، والكتابة التي تتشكل عبر نصوص الكاتبة الروائية تبدو كأنها أدمجت الشعري ضمن متغيرات الرواية للخروج بها إلى آفاق جديدة للكتابة، ويبدو كأن فوزية شويش السالم، الشاعرة، قد اقتنعت بأن الشعرية في بداية الألفية الثالثة تطلب اللجوء إلى الرواية بدل أن تتواجد في الشعر فقط.

في رجيم الكلام، كما في الروايتين الأخريين، يتعلق الأمر بشكل أدبي هجين يجمع بين الرواية والشعر كما رأينا أعلاه، كما يمكن أن يجمع بين الرواية والنقد الأدبي ونقد النقد والتنظير للكتابة والتأمل الفلسفي في الوجود، وقد يتحول المحكي إلى عمل نقدي ينتقد الحياة الثقافية والأدبية وسلوكات الكتّاب والنقّاد وأحكامهم ومواقفهم، ويصف وضعية الكاتبة في الزمان والمكان، وينظّر للكتابة الجديدة منتقدا مفاهيم وتصورات تقليدية، ويجعل من المحكي مرآة تعكس مختبر الكتابة وكيفية اشتغالها، أي أن المحكي مرآة للكتابة التي هي الأخرى مرآة، فالمحكي مرآة للمرآة: كيف يتشكل النص الذي تكتبه فوزية شويش السالم، وهي إحدى شخصيات الرواية، حول شخصية أسرار، المقاومة الشهيدة.



وفي حجر على حجر نكون أمام رواية تقول قرونا وأماكن عديدة في القليل من الصفحات، تلتهم أزمنة وأمكنة عديدة، كما تتغذى من عدد من الخطابات والأجناس والثقافات والمعارف: التاريخ والفلسفة والدين والأسطورة والشعر والرمز (رمزية الحجر والماء والسجادة)، وتمنح فرصة الكلام والسرد لشخصيات عديدة من الماضي كما من الحاضر، كأنما تريد أن تقدم تفسيرا متعدد الألوان للتاريخ والأرض والإنسان، وأن تقول المعنى الغريب في مظاهر الوجود.

واللافت للنظر في الروايات الثلاث أن بنيتها السردية لم تعد خاضعة لذلك الإحكام السردي المألوف، ولم تعد محكومة بمنطق التتابع أو التماسك بالمعنى السائد في الرواية التقليدية، قدر ما هي تتأسس على منطق جديد: منطق التجاور والتناظر، فالرواية تتكون في الغالب من محكيات متجاورة قد تتحدث عن الشيء نفسه، لكن من منظورات متمايزة، مما يجعل المحكي الواحد في تناظر مع المحكي المجاور. فنحن أمام بنية سردية تحكمها علاقات التجاور والتناظر عامدة إلى التخلّي عن الوحدة التقليدية وإقامة مجموعة من علاقات التجاور التي ترهف الجدل بين المتناظرات. وهي بهذا ليست بنية خطية تتابعية أحادية الصوت، بل هي بنية دائرية يعتمد نمو السرد فيها على منطق التتابع الكيفي وجدل المتجاورات وتعدد الأصوات.

في مزون وحجر على حجر ورجيم الكلام، تنقسم البنية السردية وتتفرع إلى محكيات متجاورة متقابلة ومتناظرة، يكمّل الواحد منها الآخر، ويعيد المحكي الواحد إنتاج محكي آخر جزئيا أو كليا، وينتقل خيط السرد من الأم إلى الابنة إلى الحفيدة، من الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى الماضي، من الأندلس إلى اليمن، ومن الكويت إلى اليمن، من الآباء إلى الأبناء، من الذات إلى الآخر، من حكايات الحب والسفر والاكتشاف والافتتان إلى حكايات العنف والجريمة والموت والألم، من حكاية ختان الطفلة الصغيرة إلى حكاية المرأة الزانية، من حكاية الأم إلى حكاية الطفلة، من حكاية المرأة إلى حكاية الرجل، من حكاية الأندلس إلى حكاية الكويت...أي بشكل يدفع إلى اعتبار كل محكي مرآة للمحكي الآخر، والمحكي في مجموعه يأتي عبارة عن جمع إشكالي يستخدم المرايا والعاكسات، ويعتمد التضعيفات التخييلية، ويستحضر محكيا آخر داخل المحكي، ويدمج الميتا تخييل داخل التخييل، ويخلق زواجا خلاقا بين عناصر متنافرة: أوتوبيوغرافية وبيوغرافية حقيقية وعناصر روائية تخييلية وشعرية رمزية، ويعدّد أصوات السرد وزوايا النظر، أي أنه المحكي الذي يتحول إلى آلة متوحشة تلتهم كل شيء تجده أمامها.

يتميّز النصّ عند فوزية شويش السالم بخصائص جوهرية يمكن اختزالها في:

– هذه الحيوية اللافتة، وهذا النشاط التحرري، فهما يجعلان النصّ قابلا لأن يبتلع ويمتصّ العديد من الأشكال والأنواع والفنون، ومنفتحا على إمكانات مختلفة جذريا، جاعلا الكتابة تنتحل أوضاعا اعتبارية عديدة ومتباينة: فهي

أولا علامات مادية بصرية يمكن استغلال بعدها المادي البصري في الاعناء والدلالة، فالكتابة رسم وتشكيل قبل كل شيء. وهي ثانيا أشياء أخرى عديدة، هي فضاء واسع يتّسع لكلّ شيء، فالكتابة هي الشعر والسرد والحكي والتاريخ والسير والفلسفة والدين والنقد والمسرح والسينما والفانطاستيك والأسطورة ...ولهذا لن نستغرب إذا كانّ النقاد يرون في أعمالها السردية: قصيدة أوتوبيوغرافية في شكل روائي.

– أن ما يميّز هذا النصّ . الوحش أنه يقوم على عمل مغاير، انه عمل الهدم والبناء، " هناك فوضى.. ولكنها فوضى فنية.. حتّى في الهدم، تقول الروائية، هناك فنّ في طريقة الهدم" (ص ١١٣). وبالهدم، ومنه، يتأسس مفهوم جديد للكتابة، " ولولا الهدم ما جاء الجديد"(ص ١١٣)، والجديد كتابة لا تعير اهتماما للتصنيفات المدرسية بين الأوتوبيوغرافي والروائي، بين السردي والشعري، بين الأنواع والأجناس، بين الكاتبة وشخوصها، بين الكاتبة وكتابتها...

والكتابة، بهذا المعنى، ليست مجرد تجريب شكلاني أو تمرين مختبري، أو فوضى من أجل الفوضى، بل يتعلق الأمر بمختبر شعري متوحش يجعل الكتابة تدخل في علاقة شديدة الحساسية بالجسد والقلب والأعصاب. فالكتابة، بهذا المعنى، لا يمكن أن تخرج إلا من جسد الكاتب أو الكاتبة، وأن تتكثّف في الأثر الذي يتركه جسده أو جسدها على صفحة ورقة.

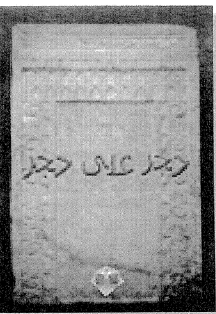
وإذا تمكّن الكاتب أو الكاتبة من تحرير اللغة من أسرها، من أسر الاعتياد والنمطية والرتابة، فانه يكون كمن أيقظ وحشا من سباته وكمونه، فاللغة تتحول إلى وحش، وتنطلق وحشيتها " من كل خلاياها وأعصابها لتمسك وتعلق بشبكة أعصاب الكاتب وخلاياه"، وهي لا تتركه " من دون امتصاص آخر قطرة من دمه.. آخر نبض فيه"(ص ١٠٤).

بالنسبة إلى الكاتبة فوزية شويش السالم، الكتابة " سعار عاطفي.. هذيان جسدي.. فيض من الانفعالات الوجدانية، لا تختلف عن ممارسة الجنس.." (ص ١١٢). أي أن الكتابة تجربة جسدية جنسية، فالكتابة لاتنفصل عن جسد صاحبتها كما لا تنفصل عن جسد الصفحة الذي ينقش عليه جسد الكاتبة كلامه: " ولن تأتي الكتابة إلا من جسد المؤلف(...) ويذوب جسد الكاتب في جسد المحبوب. وتنصهر الحدود في المنتج المصهور.. من هو الكاتب، ومن هي الكتابة؟ وهذا الناتج يعود لأيّ من الجسدين؟" (رجيم الكلام، ص ص ١٠٦ ـ ١١٤).

وبهذا المعنى، تتقدم الكتابة " كمعشوق ومحبوب تمارس معه الالتقاء والانصهار العاطفي والوجداني، والعقلي والجسدي، لتصل معه إلى قمة المتعة والغياب"(ص ١١٣).

ويعني هذا كذلك أن الكتابة تجربة جسدية وجنسية، نفسية وروحية، وتجربة إدراكية معرفية مغايرة، تتعلق بالانتقال إلى عوالم الغياب المتوهجة، حيث يغيب الوعي والإحساس بالأنا، حيث اللحظات الخارجة " عن القنص والتبويب في المعنى والهوية"(ص١١٢).

وتتعلق الكتابة، بهذا المعنى، بالعنف والألم، بالحب والفقدان، بجراحات الذاكرة واحتراقاتها، بالآفاق المسدودة للعقل. وهو ما يجعلها ـ أي الكتابة ـ تتجاوز وظيفتها النقلية التسجيلية إلى ما يشبه قصائد شعرية تقول الألم والفقدان، تقول كل هذا المقموع والمكبوت والمسكوت عنه فينا، وكل هذا اللامعقول في تاريخ الإنسان، كل هذا المنسيّ، كل هذا الجميل المدهش في حضارة الإنسان، كأنها كتابة تريد أن تكون عملا ينفي داخل المتخيل قدرية النسيان، ويعمل من أجل تدوين ما لايقال، والإلحاح على استحالة انقاذ الكثير من حيوات وأحلام وآلام العديد من الناس والشعوب والأجناس، والنساء خاصة.



. أن مصير المحكي في هذا النص . الوحش متعلق بالفضاء، بالمكان، فالمحكي يتنقل من فضاء إلى فضاء، ويبقى مسكونا بالفضاء الأصل، بالفضاء المبحوث عنه، وبالتالي يبقى المحكي موشوما بالفقدان.

والملاحظ أن النص. الوحش يطرح مسألة الزمان، واللافت للانتباه هو الطريقة التي تفتح بها الكاتبة هذا الفضاء الذي من خلاله يتحول الزمان، فما يشغل الكتابة المتوحشة هو التفكير في الطريقة التي تجعل الزمان يتخذ شكلا فضائيا يسمح بصناعة نصّ روائي.

.أن النص.الوحش ينتصر للمنفصل على المتصل من الكلام والقول، ويمنح الشذرة قيمة أدبية عالية، ويجعلها تقول الذات المنتثرة المتبخّرة، وتقول الفقدان والنقصان والفراغ، وتسمح للكلمات والجسد بالتشابك داخل تمزّق خصب.

وينبغي أن نسجّل أنه بهذه الخصائص تصبح الكتابة في هذه الأعمال السردية انتهاكية انزياحية متوحشة، تبدو كأنها اجتياح وغزو وامتلاك متوحش للنصوص والأشكال، للأنواع والأجناس، للأزمنة والأمكنة، للأنا والآخر، للجسد والروح، للفرد والمجتمع، للذاكرة والتاريخ، للثقافة المحلية والثقافات الأخرى...إنها كتابة تمتصّ الذات والمجتمع و التاريخ والجغرافيا والآداب والفلسفة والفنون والثقافات والحضارات بشكل متوحش يبدو كأنه طريقة من أجل جعل النص يتوالد إلى ما لا نهاية، ويسير في اتجاه مناطق وعوالم مجهولة، ويستعيد تلك اللغة الأصلية المتوحشة، لغة ما قبل البلاغة، وما قبل الأجناس.

وتسمح لنا هذه الخصائص والملاحظات بأن نسجّل أن أعمال فوزية الشويش الروائية تؤسس كتابة تقوم على سيرورة تهجينية تجعلنا نحصل في النهاية على شكل هجين متوحش، أي على انزياح نوعي يجعل النص لا ينتمي إلى نوع أدبي دقيق ومضبوط ومحدد، طاهر وصاف وخالص، لأنه نص يضمّ العديد من الأجناس بفعل سيرورة التهجين، ويقع بذلك خارج المعايير والقواعد الموضوعة مسبقا.

يتعلق الأمر بنص يعود إلى أصله،

فالنص في الأصل هو هذا الذي يجمع بين جسدين ذائبين منصهرين: جسد الكتابة وجسد الكاتبة. وفوق ذلك، الكتابة هجينة لأن الإنسان في الأصل هجين، والكتابة وحدها التي يمكنها أن تحمي الهوية الأصل، وهي وحدها التي تطرح السؤال المسكوت عنه : لماذا نريد للإنسان الذي نشأ في الأصل هجينا في محيط جغرافي اجتماعي ثقافي تختلط فيه الأجناس والأعراق والثقافات وتتعايش، كما في الأندلس مثلا في رواية حجر على حجر، أن يتخلص من هجانته؟ لماذا كل هذه الحروب التي تستهدف في الماضي كما في الحاضر هوية الإنسان الهجينة المتعددة القائمة على الاختلاط والتداخل والتعايش بين الأنا والآخر؟

إن النص الذي تكتبه فوزية الشويش هو نص يجمع بين عناصر متنافرة، ويعمل من أجل أن تنصهر وتذوب في بعضها البعض، ويتحول بذلك إلى نصّ هجين، ويرفض الارتباط بالقيمة التي كانت لـ"طهارة" الجنس وصفائه ونقائه، فهوية الإنسان، وهوية النص، لا يمكن أن تكون إلا هجينة مركبة متعددة، ذلك أن اللاتجانسية أي التعايش هو ما يشكّل الواقع، واقع الإنسان كما واقع الكتابة.

يمكن أن نصف النص الروائي عند فوزية الشويش بالانزياح النوعي لأنه نصّ يريد أن يبدو غريبا عن نوعه وجنسه، ويريد أن يكون متوحشا في كليته، ويريد أن يكون شيئا آخر، يجمع بين السرد والشعر، ويريد أن يكون ما بعد السرد والشعر، يقرأ ماضيه (التاريخي، الأدبي، الثقافي...) ويستبطنه ويحتويه على طريقة الموسوعيين، ثم يعمل من أجل بناء طريقة أخرى للقول الروائي، طريقة أخرى للنظر وإعادة القراءة والاكتشاف، طريقة أخرى للمعرفة والإدراك، طريقة أخرى في البحث عن الهوية . الأصل وإعادة بنائها من جديد.

وبهذا، يبدو الانزياح النوعي دينامية جديدة تجعل النص في صورة الوحش الذي يبتلع ويفترس، يمزج ويخلط بين أساليب سردية وصور شعرية، بين رموز وأساطير، بين سير وأوتوبيوغرافيات وحكايات وتاريخ ومعارف وأديان وثقافات وأزمنة وأمكنة عديدة ومختلفة. ويبدو كأنه يتوالد إلى ما لانهاية، ويسير بك إلى مناطق وعوالم مجهولة، ويدعوك إلى التخلّص من كل ما تعرفه من أجل اكتشاف معرفة جديدة، رؤية جديدة.

في روايات فوزية شويش السالم ترتبط الكتابة بلحظة القطيعة والضياع والحيرة: " بداية المسيرة هي الحيرة" تقول الكاتبة في: رجيم الكلام. هي لحظة فقدان اليقين أمام وضعية رهيبة مرعبة، من مثل: ختان طفلة صغيرة/ طلاق بعد حب/ غزو وطنك وبلدك/ طردك من وطنك وأندلسك/ سفرك وبحثك عن الأقارب أو الأجداد أو الأصول.. أو أمام لحظة ضياع واندهاش وافتتان بالأندلس أو باليمن أو بالحب الجديد أو لحظة حيرة أمام حب جارفٍ يقود إلى المحرمات(الزنا) في وسط اجتماعي قاهر.

والمدهش في روايات فوزية شويش السالم هو الكيفية التي ينتقل بها الضياع والألم إلى كلمات وصور ورموز وموسيقى.. كيف يتركز الألم في رسم أو تشكيل أو صوت أو كلمة أو تركيب أو صورة أو رمز..وكيف تأتي الصورة مركبة غير متجانسة، يتعايش داخلها الشيء وضدّه، فقد يتركّز الألم في مثل هذه الصورة: امرأة جريحة متألمة، ومع كل ذلك الألم، فإنها تأبى إلا أن تقوم بمجهودات رمزية جبارة، والمرأة بذلك تتقدم في صورة تجمع بين الألم والأمل، بين الألم والحلم، بين الألم والتضحية.

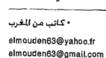
قد تتركز هذه المجهودات الجبارة في صورة السجادة في رواية: حجر على حجر، فبالرغم من الجرح والألم، تعمل المرأة من أجل إعادة قراءة التاريخ، والعودة إلى الأصول، وإعادة بناء الهوية، وإعادة قراءة العلاقة بالآخر، ومحاولة فهم لماذا يتأسس المجتمع على العنف والقتل والجريمة والإقصاء، لماذا نحن إنسانية تتألم لكنها لا تكفّ عن العنف والقتل والإقصاء.

وقد تتركز هذه المجهودات الجبارة، في رواياتها الأخرى، في صورة الأمومة. فالأمومة بعد أساس في كتاباتها مع أنها بعد مقصيّ في كتابات ذات نزعة نسائية ترفض حبس المرأة في البيت ومنعها من الاندماج في الحياة السوسيو . مهنية. بالعكس، تتقدم الأمومة في روايات هذه الكاتبة على أنها الدور الحضاري للمرأة، على أنها أحد الأبعاد التي لم يتمّ بعد توضيحها في التجربة النسائية بالشكل المناسب الذي يكشف العمق الإنساني الحميمي، الضروري والحضاري، للأمومة.

وجملة القول، في كتابات فوزية الشويش، يجد القارئ نفسه مأخوذا داخل نص متعدد متوالد، مدهش وغريب، وداخل فضاء سحري غرائبي معجون بالحب والتاريخ والجغرافيا والذاكرة والعنف والقلق والألم... في نصوصها تبدو الكتابة متوحشة مجنونة مترعة بالشعر والأسطورة، تعيد قراءة التاريخ، تاريخ العنف والألم، والحب واللذة، والخوف والقلق..

تبدو الكتابة عند فوزية الشويش صادرة عن الرغبة في الجمع بين العديد من عناصر الأنواع التقليدية واختراق الحدود الفاصلة بينها، والبحث عن " رواية شعرية "، عن " قصيدة نثر ". أو الأصحّ أن الكتابة تبدو كأنها صادرة عن هذه الرغبة في بلوغ تفسير للعالم، ومن هنا هذا الأسلوب الذي يجمع بين السرد والشعر والتاريخ والأسطورة والفانطاستيك والرمز والفلسفة والنقد ونقد النقد والتنظير، بحثا عن ذلك " العمل الشامل "، بحثا عن " الكتاب ".

وبهذا المعنى، فأعمال فوزية الشويش تنتمي إلى سلالة هؤلاء الكتّاب الذين كرّسوا أعمالهم لرمزية الضياع والغياب ووحشية الاخصاء والفقدان، وعاشوا الكتابة على طريقة الألم والتمزق والانكسار، وأنتجوا نصوصا متوحشة تخرج التفكير من طمأنينته وترغمه على التفكير، وظلوا يبحثون عن الكتاب، عن ذلك الكتاب المتعدد الشامل والمطلق: نيتشه، بروست، مالارمي، موريس بلانشو، صامويل بيكيت، فرانز كافكا، ارطو، جويس، فولكنر، همنغواي، ألان روب . غرييه، سيرج دوبرفسكي، مارغريت دوراس...وابن عربي والمتصوفة وأدونيس ومحمد خير الدين وادوارد الخراط وإبراهيم الكوني وعبد الله العروي وأمين الخمليشي..



* كاتب من المغرب
elmouden63@yahoo.fr
elmouden63@gmail.com

ملحوظة: تمّ اعتماد الأعمال الآتية للكاتبة فوزية شويش السالم:

. مزون وردة الصحراء، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠

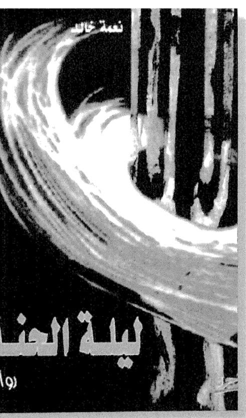
. حجر على حجر، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٣.

. رجيم الكلام، دار أزمنة، عمّان، ٢٠٠٦.

حُمّى القول في.. "ليلة الحنة" (١)

الحبيب السائح *

السؤال إذ أنهيت قراءة "ليلة الحنة"، طفر إلى ذهني السؤال: ما الذي يجعل كتابتنا تتمركز حول ذات المثقف وتنغلق دونه عن بقية الفئات الاجتماعية الأخرى؟ بل، ما الذي يكبح تيمات تلك الكتابة أن تجرف متاريس أنانيتنا؟ أتوقع أن توافقني نعمة خالد على أني أشعر بأننا نحمّل نصوصنا ارتباكاتنا الفنية؛ لأننا لا نعطيها من أعصابنا ومن تفكيرنا ما يجعلها تعبر عن خصوصيتنا. يدلّ ذلك، في تقديري، على أن روايتنا العربية، بهذه الصفة، في طور التشكل. أقصد بالعربية، الطابع الجمالي الذي من المفروض أن يميزها.



الجسد، علامة الغواية

ها هي "ليلة الحنة"، تحاول أن تقول هي أخرى علاقة الرجل العربي المثقف (الصحافي غالبا، والكاتب، والفنان، والمخرج...) بالمرأة العربية، صنْوه في المهْنية غالبا. إنها علاقة مطبوعة بأزمة وجدانية ووجودية.

يتمثل بعضٌ من ذلك في ما ربط نادية إلى جلال. وهو بؤرة النص الحدثية. فجلال يخونها مع مريم، ومن قبل مع نبال زوجة صديقه. "وما المانع، سوسن متزوجة وخالد صديق أحمد." ص٧٠. في مقابل ذلك، تربط هي علاقة مع رامي المهندس ورجل الأعمال السوري المغترب، والذي يعزف على العود خلال رقصتها في سهرة بالمزرعة.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى سوسن مع أحمد المليونير. فإنه يخونها مع غيرها. وبالمثل، تخونه هي مع خالد المخرج الذي يخونها ويهينها ويضربها. فإن الأزمة بين نادية وبين جلال، والتي تنتسج بها الحكاية كلها، مرجعها جنسيٌّ صرْف.

فنادية ظلت مصرة على الحفاظ على عذريتها؛ أي بكارتها، إلى ليلة الحنة؛ ليلة الدخلة. "الشبق يغلف الدم الذي يعوي في الفيافي كان دمي الذي يعوي... كانت حسنة ترغب أن تصهل من موتها بليلة ولا كل الليالي، ليلة عبقها الحنة." ص٤٠. في حين تلهّف جلال على أن يقطفها قبل ذلك، حتى "يزدحم دم ودمع." ص٤١.

إنها إشارة إلى خرْق بوابة الأنوثة للالتذاذ بالألم؛ تكراراً لفعل الخطيئة المدنس للجسد، كما هو في التراثات الدينية وفي بعض العقائد الوثنية.

إني لا أتصور للذكر عذرية بالمعني الجسدي (إلا في حال اغتصاب مثْليّ!) فإن العذرية ختْم بشمع الخوف من الفضيحة على حرمة جسد المرأة إلى ليلة امتلاك مفتاح دخوله بحسب ما تقتضيه الأخلاق

والأعراف.

لكأنّ "ليلة الحنة" تتكتب بما يزيحها على ما هو سوسيولوجي ثقافي؛ نظرا إلى زخم الإشارات التراثية والفلكلورية وإلى تنوعات السياقات اللغوية التي حمّلتها إياها نعمة خالد بثقة مجرية عارفة لتفاصيل جذرية انتماء نادية، التي هي صوت الروائية، بلا ريب.

الضياعات

فإني لمست في "ليلة الحنة" هذه اللهفة على لملمة الضياعات؛ ضياع الحب، والوجهة، والأرض. "وصار همّ البلاد أكبر من همي. بلاد بالطول والعرض تضيع مثل رمشة عين." ص٩١.

كما لمست في فصولها الأربعة هذا الشتات الذي بقي مفلتا من النص. لأن محنة الإنسان الفلسطيني، التي تحاول "ليلة الحنة" أن ترسم ظلا منها، أكبر حجما من أي نص كتب لحد الآن، في حدود اطلاعي، ومن بين النصوص التي يكتبها فلسطينيون من خارج فلسطين!

ذلك بأني أرى أن لغة الكتابة عن فلسطين الجرح، تظل قابعة أمام بوابة المأساة. فمتى تدخل في العمق؟ ذلك أمر بحجم التحدي الذي يفرضه "الآخر"؛ الإسرائيلي خاصة.

فقد تكون نعمة خالد في "ليلة الحنة" انتبهت إلى مقدمة ذلك التحدي. ولا أشك في أنها ليست الوحيدة من الكتاب الفلسطينيين والكاتبات الفلسطينيات خاصة، بتركيزها على النسق الفلكلوري (الشعبي: لغة وغناء وألبسة وأنواع أطعمة ونباتات وحيوانات وعوائد..) وبترسيمها لكثير من الأمكنة الفلسطينية (ولو أنها في حاجة إلى أن تكون هي التيمة!)؛ باعتبار الأرض فضاء للهوية الفلسطينية، وباعتبار الحجر، كل الحجر، معْلَمات تهتدي بها الذاكرة الفردية، كما الجماعية إلى وجودها.

وكنت انتظرتُ لو أن "ليلة الحنة"، بدل الصرخة، همست لي عبر الصفحات ١٠٢ و١٠٨ و١١٣ خيباتنا، رداتنا، هزائمنا وآخر بلْواتنا؛ لأن "لليهود هيكلا جديدا يتوقع أن يكون بين الصفا والمروة أو في طنجة." ص١١٦.

غير أني أتخيل نعمة خالد، وهي تكتب قصْداً تلك الصفحات ببلاغة المذيعين العرب، ضاقت بلجّة الحمإ التي تتحرك وسطها فئة من المثقفين الباحثين عن مجد، لن يصلوه، يعوضهم عزلتهم، أو يخفف عنهم من وطأة خيباتهم، التي فرشت لها سياسات حكامهم.

"ليلة الحنة"، جعلتني أحس أن الزمن يمر بوتيرة تتجاوز قدرات كتابتنا الروائية على كسر تلك البلاغة نهائيا، ليس لتعويضها بخطاب انهزامي عدمي، ولكن لتأسيس كتابة روائية عربية تحكي عزّينا فتحْدث الصعقة التي تُفيق ذاكرتنا من سباتها.

ليلة الحمّى

فبرغم تكنيك تجريب التداعي عبر المونولوج، ومن خلال صرة حسْنة، كمثير للحظات ذلك التداعي، والذي يبقى قابلا للنقاش، تتّوضع "ليلة الحنة" على هامش ما أعتبره كتابة مؤنسة، مهادنة، صادرة من كاتبات وكتاب عرب. لأني أمّيل إلى ما هو هامشي في الكتابة الإبداعية.

ووجدت أن ذلك التكنيك أدارته نعمة خالد بضمير المخاطَب غالبا، وبصيغة التذكير. ولو أن هناك عودات مقتضبة إلى الراوي يحكي نادية حين تنسحب هي من القول. "الأوراق التي حملت بعض المسرات والأوجاع. كما حملت صمت نادية المخيف. رحلت بجلال إلى مساحة عارية." ص٧٧. "فردت نادية: إسرائيل تصول وتجول.." ص١٠٢. "حانت منه التفاتة جهة نادية كان فيها الكثير من الكلام.." ص١٠٣!

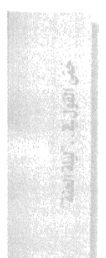
لمست في "ليلة الحنة" هذه اللهفة على لملمة الضياعات؛ ضياع الحب، والوجهة، والأرض. "وصار همّ البلاد أكبر من همي

فنادية تذكّر جلال، كما تذكّرها حسنة بعواد الشاطر؛ في تواز بين حبين وبين تجربتين تتماهيان لتّصير واحدة هي تجربة المرأة الفلسطينية؛ رمزاً للذاكرة ومرادفا للأرض : "ونام عواد في صدر جلال. ص٨٨. "خلف الفرس مباشرة وقفت امرأة تشبهني كثيرا." ص١٧٧.

والمسوّغ فنياً في ذلك التكنيك هو نبرة الهذيان، بفعل حمّى مرضية (ما يشبه العصاب!) تصيب نادية فتدخلها في سراب من التوهمات، فترى الأشياء من حولها صارت إلى غير طبيعتها. كالخزانة، تتحول قبرا. وكالصرة التي تحمل سر حسنة، والذي هو ليس سوى قصة الإنسان الفلسطيني مع الأرض، ترويها لها في لحظات بلوغ حمّاها أوجَها.

وتتمثل لها حسنة سوية، تتسلل إليها وتنسل عنها. "ويحلو لي أحيانا أن أسامرها لبعض الوقت. وعندما تتحول الخزانة قبالتي إلى قبر واقف، أهرب منها... كان يحلو لي أن أخرج صرتها من الخزانة، أعلقها في سقف الغرف حتى يمتلئ الفضاء برائحة الزمن المترية، وفي ليلة الحمى تلك، وبعد أن غادرت سوسن، قررت أن أهتك سرها." ص٣٩.

والمرتكَز في ذلك التكنيك، هو جملة الاستحضارات التي وُظفت لتنْمية الحدث. وقد توسلت نعمة خالد، لقطع رتابته، بما تسمعه نادية من المذياع. ص٤٧. أو تشاهده على شاشة التلفزيون. ص٤٥، لتمرير ذكريات أو مشاهد أو صور.

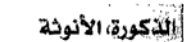




فلسطين، المابعد

فما القيم التي يتحرك بها نص "ليلة الحنة"؟ ربما أكون توقفت على قيمة محورية: فلسطين، كهمّ مركزي في انشغالات شخوص النص (مريم، خالد، سوسن، نادية، أحمد... ص١٠٠، ١٠١.) وقد لا يعني القارئ محتوى حوارهم حول عسكرة الانتفاضة، بقدر ما عناني شخصيا البُعد الذي تحاول "ليلة الحنة" أن تشق نحوه بنظرة مختلفة إلى الصراع وإلى الوجود.

لم أغلّب ذلك، بدافع حضاري، ولكنّ لكون النص ينشحن بسؤال المابعديات: ما بعد النكبة، ما بعد الهزيمة، ما بعد أوسلو، ما بعد الانتفاضة، ما بعد سقوط بغداد! ولكونه يجترح على لسان موسى، صورة من مشهد يحيل القارئ العربي على أحد أسباب نكسته، قائلا بصوت "ينخر روح مثقال: العرب حزمة بعر فارطة يا مثقال، صحيح أنا يهودي، لكن لا تنسى إني فلسطيني، فرحي فرحكم يا مثقال، وحزني حزنكم، لا تشد بحبال العرب. الحكام يبيعون فلسطين وأبو فلسطين على شان كراسيهم." ص٦١.



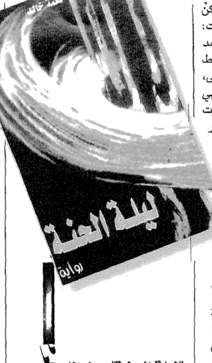
الذكورة، الأنوثة

"ليلة الحنة"، عنوانا وثيمة وقيَماً وحدثا، تقترح من جديد عقدة الذكورة في مقابل الأنوثة. أنعتُها بالعقدة، لترددها في أكثر الأعمال الروائية العربية. تلك التي تكتبها المرأة، خاصة.

إن دراسة أُونطولوجية للسرد العربي، الذي تكتبه الروائيات، من شأنها أن تؤكد ما يذهب إليه اعتقادي في أن رد الفعل تجاه "هيمنة الذكر" يكاد يشكل هاجس الكتابة النسائية (مع احترازي هنا على مفهوم النسائية).

"ولأنـي كنت أنا لم تحتمل يا جلال، حتى أنت لم تردْني سوى صورة عنك، لكن أي صورة، مومياء تربطها بخيط وتحركها كيفما تشاء. أنت تحدد دورها على خشبة المسرح. لم تردْني أكثر من صدى لصوتك." ص٣٠.

لكنّ نادية تبدو أخفقت إن لم تكن تنازلت، إن لم تكن انتقمت من نفسها، إن لم تكن خرقت وصايا أمها. وأخيرا، إن لم تكن لبّت نداء جسدها إلى الانعتاق كي يتذوق اللذة الجنسية؛ أي شهوة التفاحة! "على مهل فككت ضفائري. أطلت التأمل في بطني الضامرة. شهقت كثيرا وأنت تتلمسها بقدسية، كنا جسداً يذوب في الآخر، لم ننفصل لنتعانق من جديد. وأمطرت في، وكانت يداك مثل الحرير، تجوب تضاريسي، وأنا في الخدر أتموج، روحي تطل على الجسد العاري، ومن قلب رعشتي أهمس في أذنك: المرأة الوحشية في ترغب بالوحشي فيك." ص٧١.



"ليلة الحنة"، عنوانا وثيمة وقيَماً وحدثا، تقترح من جديد عقدة الذكورة في مقابل الأنوثة

"ليلة الحنة"، من حيث التيمة، تتراتب مع أغلب السرد الروائي الذي تكتبه المرأة في العالم العربي حول الذكورة والأنوثة بإشهار الجسد المقموع كقيمة ندية؛ لأن المرأة تعرف أن الرجل لا يشده إليها غير جسدها. كذلك يقول النص، ضمنيا.

فإن تلك القيمة تصل حدا من التصدف والتقوقع القاهرين، حين تقرر نادية أخذ ثأرها الأنثوي من جلال، مع رامي. "..لن أضعف. سأغني في كل سهرة، سأرقص، سأترك جسدي حرا على هواه. سأجعله هو الموسيقى... ما إن تلوح لي الفرصة المناسبة للارتباط حتى أغتنمها. سوف أترك لجسدي أن يلهبه.." ص٨٧.

لكني أجدني هنا مترددا كثيرا في أن أدرج قيم "ليلة الحنة" ضمن مقولات النضال الأنثوي.

"ليلة الحنة" تتنمذج بشخوصها "المثقفين" وبموضوعات انشغالاتهم، وتثير المشكلة نفسها: الحرية، وحرية التعبير، والصحافة المهاجرة ص٨٥، ٨٦، ونزاع الأجيال ص٢٤، ونظرة العربي الساذجة إلى اليهودي ص٢٤، وتتأثث بإشارات إلى فنانين ومخرجين وكتاب عالميين ص١٠٤.

وهي، من حيث التركيب اللغوي قاموساً وبناءً، تكاد تتميز بلغة الأم النيّئة، التي تثير في النفس حنينا مزدوجا إلى ما يضيع ثم إلى حضن الطفولة. فإن نادية، كصوت لنعمة خالد(١) لا تحس نفسها تفقد شيئا أعظم من ماضيها مثل طفولتها! "لفت القلة ساحة الدار، لفت مغار حزور وغوير أبو شوشة، لفت المخيم وروحي قبل كل شيء. وفي الأفق الذي تحول إلى قيد لاحت لي طفلة. لم تكن الطفلة بحجم حزننا، كانت صغيرة جدا ونحيلة مثل أحلامنا..." ص١١٧.

بداية

نعمة خالد، بحسب ما هو صادر لها، تؤشّر إلى مشروع قد يكون مختلفا. لكن يجب انتظار نضوج التجربة. ومع ذلك، ليس هناك ما يمنعني أن أتوقع أن وعي الهامش لديها يكرس لكتابة ذات مركز.

ذلك، بما اجتهدتْ في رسمه، وليس في محاولة إيصاله، من بداية النص إلى بدايته؛ إذ لا إشارة إلى نهاية.

وأزعم أن نعمة خالد، في "ليلة الحنة"، لم تنشغل كثيرا بوجود قارئ. فإن تغْييب الرقيب الثاني، بعد الضمير الجمعي؛ أي القارئ، أمر يدفع بكتابتنا الروائية خاصة إلى خرق ضوابط الرقابة الذاتية.

بذلك، تتوسع فضاءات التجريب وتتعدد الأصوات وتنتشل روايتنا نفسها من مستنقع الوهم بأنها تضاهي غيرها عند غيرنا.

"ليلة الحنة"، نص محموم. ولمساته اللغوية، تلك التي تعبق بالموروث الشعبي، أجمل مرهم يخفف من وطأة تشظّيه بالدرجة التي يتمزق بها شخوصه!

*روائي من الجزائر.

(١) نعمة خالد، ليلة الحنة، دار الشجرة للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٥.



مفلح العدوان*

صافرة العشق

كل يوم..

كان العاشقان يقفان صباحا على المرتفع المواجه للجسور العشر في عمان، وينتظران في مكانهما هناك القطار، كأنهما يتوقان إلى بعث حنين عتيق لذاكرة قديمة نسيها أهل المدينة، مرتبطة منذ سنين مضت بقصص وحكايات كانت محملة داخل قاطرات القطار قبل أن تكون سطوة السيارة، وذاكرة الطائرة.

***

العاشقان وبعد برهة من الصمت، يبرحهما الشوق، وتتداخل عندهما مشاعر الحب، بتساؤلات الحنين، فتقول العاشقة: لكنها عشرة أقواس، وليست جسورا عشرا!! يرد العاشق: السر يكمن في التقوس، فهو أكبر من النقطة، ودون مستوى الدائرة.

وتتوالد الخواطر بينهما حول كينونة القوس، وهو محدودب كما كهل انحنى ظهره من كثرة الدبيب الذي مرّ عليه، ويأخذهما حديث القطار، قريبا من الجسور العشر، إلى جدل حول الانتظار المستمر، والأقواس وهي تتجدد كلما هاجها الشوق، فتكتمل فيها دائرة اليقين كلما جاءت الصافرة المؤذنة بفرح الناس الذين يحملهم القطار، ويرسلهم إلى حيث بهجتهم التي هم إليها مرتحلون!!

وعندما وصل البوح إلى مفترق البقاء، أو الرحيل، كان حزن يطفو فوق غمام شوقها، وكان سؤالها الذي تلخص فيه كل استفهام المتطلعين إلى القادم من الزمان: ونحن.. متى ستكتمل دائرتنا، ويكون الفرح؟!

***

كل يوم.. كان الحوار يتكرر.

وكان العاشقان ينتظران القطار، ويتمنيان لو يتوقف في النقطة الحرجة فوق الجسور العشر، شرق عمان، ثم ينبههما السائق بصافرة خاصة، يفهمانها سريعا، فيتسلقان المرتفع إلى أن يصلا القطار، ويلقيا سلاما على سائقه، وسلاما على الأرض التي سيغادرانها، وسلاما إلى المكان الذي سيرتحلان إليه، فيرد عليهما السائق السلام بصافرة بهيجة، قبل أن يتابع المسار.. كانا يحلمان بكل هذا، وكانا يسميان تلك الصافرة الأخيرة التي يطلقها القطار قبل أن يمضيا، صافرة العشق.

***

هذه الحكاية بدأت من زمان..

وبقيت تتكرر معهما، فصار الحب، توقا للرحيل، وبحثا عن أمكنة أخرى لم يرياها، إلا بعين القطار الذي بات رمزا لكل غياب، وكل حضور، وكل وضوح..كان هذا الأفعوان الحديدي تجسيدا لكل المتناقضات في وجدان الناس المقيمين قريبا من تلك الجسور العشر، حيث الأعين تنظر، وتنتظر لحظة مرور القطار، والآذان تترنم على صوت ارتطام الحديد بالحديد مترافق مع صوت الصافرة، لكن العاشقان وحدهما، من بين كل الناس هناك، كانا يخرجان من رحم الوادي الذي يعيشان به، ويلتقيان خلسة، كل صباح، بعيدا عن عيون البشر، قريبا من سكة القطار، أملا بمعجزة يحققها الدرب المؤدي إلى الشام أو الحجاز!!

كل يوم كان يتكرر الحلم.. وما زال هناك عشاق آخرون يكررون ذات الأسئلة، وتلك الأمنيات، وهم ينتظرون صافرة العشق مع كل قطار يمر شرق المدينة!!

---

* كاتب أردني

mefleh_aladwan@yahoo. com

المسرح المغربي و"العودة إلى الأصول"

د. حسن يوسفي *

يعد المسرح المغربي من بين أبرز المسارح العربية والإفريقية التي أسست تجربتها الإبداعية على أساس "العودة إلى الأصول"، ذلك أن تعرف المغاربة على المسرح بصيغته الأوربية الحديثة الذي لم يتم إلا ابتداء من سنة ١٩٢٣ حيث قامت بعض الفرق المسرحية من المشرق العربي بجولات مسرحية في المغرب، لم يشكل، في واقع الحال، سوى البداية في مسار مسرحي دينامي ومتنوع، لم يقتصر فيه المسرحيون المغاربة على ممارسة مسرح، يحاكي النماذج الغربية التي تعرفوا عليها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، إما عن طريق المشاهدة أو القراءة، وإنما تجاوز ذلك نحو بلورة وعي خاص بالظاهرة المسرحية يروم تأصيلها في الذاكرة المغربية عن طريق العودة إلى أصول مسرحية مفترضة تختزنها هذه الذاكرة. فكانت بذلك هذه العودة بمثابة بداية جديدة للمسرح المغربي اكتشف خلالها فرجاته الشعبية وطقوسه الاحتفالية وأشكاله الماقبل - مسرحية، سواء كانت تنحدر من أصوله العربية أو الأمازيغية أو الإفريقية.



إلا أن الملاحظ أن هذه العودة إلى الأصول في المسرح المغربي، بقدر ما كانت استجابة لحاجة ذاتية أملتها شروط النزعة التأصيلية التي سيطرت على المسرح العربي برمته طيلة عقود من الزمن إبان القرن الماضي، بقدر ما جاءت أيضا بدافع من عامل المثاقفة مع الغرب، وبالتالي من تأثير المسار الذي سار فيه المسرح الغربي، ضمن سياق ما عرف بالحداثة، على المسرح المغربي. لا سيما وأن المسرحيين المغاربة كانوا على اطلاع ومعرفة بمختلف تحولات التجربة المسرحية الغربية، وخصوصا منها تلك التي وقعت تحت تأثير "سحر الأصول" واتجهت نحو ما عرف بـ "الحساسية الأنثربولوجية" كما هو الشأن عند كروتوفسكي وأرطو وبروك ومنوشكين وباربا وغيرهم. لكن قبل الحديث عن تمظهرات "العودة إلى الأصول" في المسرح المغربي، لابد من الإجابة عن الأسئلة التالية:

- ماذا نعني بمفهوم "العودة إلى الأصول"؟



- ما هو الإطار المرجعي لهذا المفهوم، أو بعبارة أوضح، ما هي الأرضية السوسيو-ثقافية التي تبلور ضمنها مفهوم "العودة إلى الأصول""؟
- كيف تبلورت الحساسية الإنثربولوجية في المسرح المغربي بوصفها قاعدة للعودة للأصول المسرحية؟
- ما هي التجليات الإبداعية والتنظيرية لمفهوم "العودة إلى الأصول" في المسرح المغربي؟

١- "العودة إلى الأصول": إبستمي الحداثة الغربية

تجدر الإشارة، بداية، إلى أن كلمة "أصل" ملتبسة، ذلك أنها تشير -كما يرى Henri Gouhier (١)- إلى مرحلة أولية في الزمن التاريخي، كما تحيل على الطبيعة بوصفها أصلا دائما على طول الزمان. إن هذا التداخل بين "البداية" و"الطبيعة" فيما يتعلق بمسألة "الأصل" هو الذي شكل القاعدة التي انبنى عليها بحث الأنثربولوجيين وتحليلهم للبدائي والمتوحش. فقد اعتبروه بمنزلة نمط للوجود الاجتماعي يقوم على شكل مميز في العلاقات التواصلية المباشرة، أي العلاقات الأصيلة التي تنبني على خاصيتين أساسيتين هما: الشفوية واللغة الجسدية. وعلى أساس هاتين الخاصيتين يتحقق عنصران مهمان في المجتمعات الأصيلة، لم تتمكن من حيازتهما المجتمعات الحديثة وهما: الوحدة Unité والشمولية Totalité. إن هذه الخصائص المميزة لمجتمعات الأصول، والتي كشف عنها الأنثروبولوجيون هي التي ألهمت المسرحيين. وتؤكد مونيك بوري Monique Borie(٢) في هذا السياق أن المسرح الغربي الذي اخترقته هذه الأنثربولوجيا المهووسة بالأصول، لم يعد مقتنعا بتقليده الخاص، وأصبح يتجه نحو الثقافات الأخرى بوصفها ثقافات محافظة على الأصول، مستعملا نماذج هذه الأصول من أجل محاكمة سوسيو-ثقافية للحاضر الغربي. فإذا كانت الحداثة تؤسس الشرط الإنساني على أساس "الوجود الانقسامي Existence parcellaire" الذي يشرخ الكائن ويفقده هويته ويعمق غربته وفردانيته، فإن عملية "العودة إلى الأصول" في المسرح الغربي تحولت إلى نوع من البحث عن دواء لأزمة الأشكال المسرحية، وبالتالي، لازمة الثقافة الغربية بأكملها.

ولا عجب أن يتحدث مرسيا إلياد Mircea Eliade عما سماه بـ "هوس الأصول L'obsession des origines"(٣)، بوصفه نمطا من التفكير انطلقت شرارته في الثقافة الغربية تزامنا مع المد التصاعدي للإيديولوجيات المادية خلال القرن التاسع عشر، هذا النمط الذي سيتحول، فيما بعد، إلى ما يشبه الإبستيمي Epistémè بالنسبة للحداثة الغربية انعكس على مختلف العلوم الإنسانية والحقة على حد سواء، فأصبحت قضية "الأصل" سؤالا مشتركا بين علماء الأديان، وعلماء الجيولوجيا والفلك وعلماء النفس والأنثربولوجيين وغيرهم. وقد كان طبيعيا أن يسير المسرح الغربي المسكون بهواجس البدائي والأسطوري والمقدس على نفس النهج، وذلك من أجل محاولة البحث عن بدائل لأزمة الأشكال المسرحية في الغرب من خلال العودة إلى الأصول. والملاحظ أن هذه "الأصول" اتخذت مظهرين أساسيين: أصول ذاتية وأصول غيرية. تنتمي الأصول الأولى للتقليد المسرحي الغربي نفسه، ويندرج ضمنها: المسرح اليوناني، مسرح القرون الوسطى ثم الكوميديا المرتجلة. أما الأصول الغيرية، فتعود، بالأساس، إلى ثقافة الآخر L'Autre، وقد اتخذ البحث عنها وجهات متعددة ترجمها سفر المسرحيين أنفسهم إلى مختلف البقاع التي يعتقدونها بمثابة "أرض الأصول"، فأرطو ذهب إلى المكسيك، وكروتوفسكي رحل إلى الهند، وبيتر بروك نزل إلى إفريقيا، في حين اتجه أوجنيو باربا نحو الشرق وأمريكا اللاتينية.

لقد أفرزت قضية "الأصول" لغة مميزة لدى هؤلاء المسرحيين حيث تتردد في كتاباتهم مجموعة من المفاهيم باعتبارها مترادفات منها: الأصلي، الأولي، البدائي، الأسطوري، اللازمني، المقدس، النمطي المؤسس والرمزي. والإطار الذي جعل منه المسرح الغربي مجالا لتجسيد هذه الخصائص هو "الاحتفال" باعتباره الأنسب لتكرار "الحدث البدئي" والتعبير عن المقدس، وبلورة النمط الأصلي Archétype. وعليه، فقد اقترنت مفاهيم الأصول لدى المسرحيين الغربيين بمفاهيم أخرى منها، الطقوسي Rituel والاحتفالي Cérémonial. ويبدو أن الجرد الذي قام به ألفريد سيمون(٤) لمختلف التصورات التي أفرزت مفهوم "الاحتفال" يضيء هذه العلاقة بين نماذج الأصول من جهة، والاحتفال من جهة ثانية.

إذا كان هذا شأن "العودة إلى الأصول" بوصفها حتمية ثقافية وتاريخية ليس بالنسبة للمسرح الغربي وحسب، وإنما بالنسبة للثقافة الغربية الحديثة بأكملها، فماذا عن المسرح المغربي؟

٢- الأنثربولوجي والمسرحي في الثقافة المغربية:

إذا كانت قضية الأصول قد شكلت



نقطة تقاطع بين الأنثربولوجي والمسرحي، فإن هذا التقاطع قد اتخذ طابعا خاصا في السياق المغربي، ذلك أن ظهور بعض الاهتمامات الإنسانية الجديدة في ثقافتنا المغربية العالمة، ولا سيما منها تلك التي تكتسي طابعا سوسيولوجيا أو أنثربولوجيا لم يمش دائما بموازاة الاهتمام الشعبي بالطقوس والاحتفالات والفرجات التي كان حضورها قويا دائما بين المغاربة، إما لارتباطها بحياتهم اليومية، أو بمناسباتهم المقدسة والدنيوية على حد سواء. لذلك لم يعتمد المسرح المغربي في معانقته لأصوله المسرحية على الخلفية المعرفية لعلم وجد صعوبة كبيرة في ترسيخ آلياته حتى داخل الجامعة نفسها، ونقصد به الأنثربولوجيا، وإنما اعتمد على قناعات المسرحيين بأن تأسيس مسرح ملتصق بالهوية المغربية بإمكانه أن يقوم على قاعدة العودة إلى الأصول، التي لم تكن سوى تلك الفرجات الشعبية التي اعتبرها بعض الباحثين المغاربة بمثابة أشكال - ما قبل مسرحية، ونذكر ضمنها، هنا، الحلقة، البساط، سيدي الكتفي، سلطان الطلبة، اعبيدات الرما، بوجلود هزليات يهود المغرب، وكذا بعض الأشكال الغنائية الفردية والجماعية وخصوصا منها الملحون والعيطة، علاوة على بعض التعبيرات الغنائية والراقصة المنتمية للتراث الأمازيغي المغربي ومنها إمديازن وإنشادن وأحيدوس وغيرها(٥).

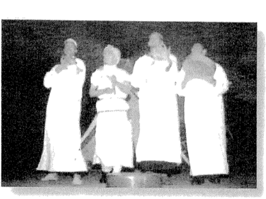


ولأن المجال لا يتسع لتفصيل الحديث عن كل هذه الأصول الفرجوية، فإننا نكتفي هنا بالتعريف ببعضها وخصوصا تلك التي سنتحدث عن حضورها في المسرح المغربي وعن كيفية استلهام عوالمها داخل فرجاته المسرحية على الطريقة الغربية، لذلك سنقتصر على أربعة نماذج هي: الحلقة، البساط، الملحون، والعيطة: وهي نماذج ما يزال حضورها قويا في الثقافة المغربية إلى حد اليوم.

فالحلقة هي الفرجة الأقرب إلى روح المسرح نظرا لما تنطوي عليه من تعبيرات كلامية وجسدية يقدمها حكواتي يتخذ من فضاء ساحة من ساحات المدن العتيقة بالمغرب خشبة مفتوحة على الجمهور الذي يتحلق حوله بكيفية دائرية، ويستعمل الحلايقي كل الوسائل الممكنة من حكي ورقص وغناء، معتمدا اكسسوارات متنوعة. وتتخذ العلاقة بين صاحب الحلقة والجمهور طابعا مباشرا وتلقائيا يقوم على المشاركة. وتعتمد الحلقة ريبرتوارا تقليديا يتضمن الحكايات الشعبية والأساطير والقصص العجيبة والتقليد الساخر والغناء. وقد عرفت ساحات عمومية في المدن التاريخية المغربية بهذا النوع من الفرجات منها: جامع الفنا بمراكش، وباب بوجلود وباب الفتوح بفاس، وساحة الهديم بمكناس.

أما البساط فهو نوع من التمثيل الارتجالي التقليدي الذي كان يزدهر في المناسبات والأعياد. وتسميته مشتقة من كلمة "بسط" وهي تعني كل أشكال التسلية والمزاح وترك الاحتشام وذلك باللجوء إلى السخرية. ويزاول هذه الفرجة الصناع وأرباب الحرف التقليدية الذين يمتلكون مواهب تشخيصية تساعدهم على أداء مواقف مسرحية ارتجالية يكون الهدف منها انتقاد بعض الممارسات الاجتماعية بطريقة مسلية. وقد كان هؤلاء يشكلون موكبا كرنفاليا أحيانا يتجه نحو "دار المخزن" في جو من الفكاهة والمرح، يتقدمهم "البوهو"، وكان السلاطين متسامحين مع عروضهم رغم طابعها الانتقادي، أحيانا، حتى لعلية القوم.

أما الملحون، فهو شكل تعبيري غنائي ينتمي للشعر العامي، يؤدى بكيفية فردية وجماعية في آن واحد، تتناول موضوعاته الغراميات والخمريات والهجاء والرثاء والأمداح النبوية، علاوة على قصائد تعرف بـ "التراجم" وهي الأقرب لروح المسرح لأنها تعتمد على محاورات ومواقف مسرحية هزلية وتندرج ضمنها قصائد تعرف بـ "الحراز" و"الضيف" و"القاضي" وكلها تنصب على



موضوع العشق وما يحيط به من ممنوعات، وكذا قصائد "الخصام" والتي غالبا ما تتضمن مبارزة ومفاخرة بين البدوية والحضرية، بين الأمة والحرة، بين العجوز والشابة وغيرها.

أما العيطة فهي فن غنائي شعبي يقوم على مصاحبة الكلام بالإيقاع الموسيقي فالكلام عبارة عن حكايات وأشعار عامية موزونة تقوم على البداهة والتلقائية. والإيقاع متصل بالقول ومتنوع بتنوع المناطق التي تنحدر منها العيطة في المغرب ولاسيما منها البوادي والجبال. وهو إيقاع حزين ومطرب في آن معاً. وتنطوي العيطة، أحيانا، على بعض الحكايات ذات النفس الدرامي كما هو الشأن بالنسبة لحكاية "خربوشة" التي تضمنت قصة امرأة مغربية من إحدى القبائل المغربية، عانت هي وقبيلتها من بطش قائد من قواد الاستعمار الفرنسي للمغرب هو "عيسى بن عمر" في منطقة عبدة. والعيطة أشكال وألوان منها المرساوي والحصبة والغرباوي وغيرها.

وكل هذه الفرجات والأشكال الغنائية أصبحت بمثابة منابع أصلية بالنسبة لمسرح مغربي يحاول تثبيت جذوره في تربته المحلية من خلال ربط الجسور مع التراث الفرجوي والغنائي المغربي. ولم يقتصر الأمر على استلهام هذا التراث ضمن أعمال مسرحية على مستوى الكتابة كما على مستوى العرض، وإنما تعداه نحو التنظير لمسألة الأصول في المسرح المغربي كما هو الشأن لدى تيار مسرحي مغربي عرف باسم "الاحتفالية" حاول أصحابه صياغة بيانات مسرحية تسير كلها في اتجاه التأكيد على أن أصل المسرح هو الاحتفال، وعلى المسرح المغربي أن يقوم باستعادة هذا الأصل، وهو اتجاه قام، في الغالب، بمحاكاة أو بإعادة إنتاج الدعوات الغربية في هذا الشأن ومنها دعوات جان جاك روسو، وأنطونان أرطو وألفريد سيمون وغيرهم.

٣- تجليات الأصول في المسرح المغربي:

كثيرة هي الأعمال المسرحية المغربية، التي حاولت استعادة هذه الأصول ذات المظهر الفرجوي أو

الغنائي الشعبي. فهذا أحمد الطيب لعلج أحد رواد المسرح المغربي يرجع في مسرحه إلى فن الراوي، وضمنه الحلقة التي اعتبرت بمنزلة "مسرح العامة" نظرا لما تتوفر عليه من إمكانات تعبيرية تتقاطع بشكل كبير مع المفهوم الغربي للمسرح "وربما كان هذا الطابع المسرحي للحلقة هو الذي حدا بكثير من المسرحيين المغاربة إلى الاتجاه نحوها، وإن لأهداف جمالية محضة، لاستثمار مظهرها التراثي والإفادة مما تتيحه من علاقة مفتوحة مع الجمهور واستعادة للحظات حميمية ولت. فعل ذلك الطيب الصديقي في "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" والطيب العلج في مسرحية "قاضي الحلقة" وعبد القادر البدوي في مسرحية "الحلقة فيها وفيها" إلى غير هؤلاء ممن لاقوا نجاحا متفاوتا في الانتقال بفن الحلقة إلى أفق المعالجة الدرامية المنتجة"(٦).

أما بخصوص البساط، فعلى الرغم من كونه تراثا شفويا ارتجاليا، فقد وجدنا لدى أحد أبرز رجالات المسرح بالمغرب، وهو الطيب الصديقي، محاولة لاستعادته عن طريق تقديم سلسلة من البساطات، بصيغة مسرحيات حديثة، تقوم على مشاهد مركبة من التراث السردي العربي، الهزلي منه على وجه الخصوص، وذلك في إطار رؤية إخراجية تقوم على الإبهار والإمتاع الفكري والبصري. وقد كرس الصديقي، صاحب الريبرتوار الضخم والمتنوع في المسرح المغربي، مرحلة من مساره لهذه التجربة مع البساط، قدم خلالها البساطات التالية: "الفيل والسراويل" و"لو كانت فولة" "قفطان الحب المرصع بالهوى" ثم "السحور عند المسلمين واليهود والنصارى" ولا يخفى من خلال العناوين الطابع الهزلي والارتجالي للحكايات المسرحة في هذه البساطات التي تقوم على أساس إنجاز كولاج لمجموع من المحكيات الصغيرة الغريبة والعجيبة، وبالتالي على إدخال فرجة شفوية ارتجالية إلى فضاء الكتابة الدرامية، لا سيما وأن نصوص البساطات السالفة الذكر تعرض اليوم في كتب مطبوعة موجهة للقراءة على غرار النصوص المسرحية المنتمية للتقليد المسرحي الغربي.

أما بخصوص الملحون، فإنه يشكل أحد الروافد البارزة لتفاعل المسرحيين المغاربة مع تراثهم الشفوي والمكتوب. فذخيرة الملحون التي تتضمن إمكانات تمسرح جد هائلة غالبا ما شكلت مرجعية إبداعية غنية بالنسبة للمسرح المغربي، ويكفي أن نذكر هنا – على سبيل المثال لا الحصر – بمسرحية تعد من بين الأعمال الخالدة في ريبرتوار هذا المسرح، ألا وهي مسرحية "الحراز" للمرحوم عبد السلام الشرايبي، وهي عبارة عن تركيب لأحداث روتها قصائد الملحون بشكل منظوم على شكل حكايات متخيلة الهدف منها هو الفرجة، وبالتالي فهي تحويل "للفرجة الذهنية" التي يتضمنها النظم والتي غالبا ما ينتشي بها المستمع لمنشدي الملحون، إلى فرجة مسرحية حقيقية فوق الخشبة، والمعروف عن قصائد "الحراز" المسرحة أنها تحكي عن العشق الممنوع حيث يضطر العاشق إلى تقمص شخصيات مختلفة لخداع "الحراز" الذي يحصن المعشوقة ويمنع العاشق من الوصول إليها. والملاحظ أن عملية المسرحة التي أنجزها الشرايبي اعتمدت إجراءات سردية ودراما تورجية وأجناسية générique وذلك بغاية ملاءمة الموضوع الممسرح أي "الحراز" مع طبيعة وخصوصية المسرح، حيث تحولت مسرحية "الحراز" إلى نوع من الكوميديا الموسيقية Comédie musicale مسايرة للتقليد المسرحي.

وأما بخصوص العيطة بوصفها فنا غنائيا شعبيا متأصلا في التراث المغربي، فقد أفضت إعادة استكشافه، مسرحيا، إلى تقديم أعمال مسرحية تسترجع الأجواء الدرامية لحكاياته بموازاة الأجواء الغنائية لأدائه وإيقاعاته. ولنا في مسرحية "خربوشة" لسالم اكويندي خير مثال على ذلك، وهي المسرحية التي يتحدد أصلها في العيطة التي تروي القصة الحزينة لهذه المرأة مع أحد قواد عهد الحماية الفرنسية بالمغرب، والتي تنتمي لنوع من العيطات يسمى "الحصبة" ولعل "مكمن الرؤيا الدرامية في حكاية خربوشة يتجلى في قصائد العيطة وطريقة أدائها انطلاقا من السرابة والعتوب (العتبات) ثم الطمة(٧) التي تعتبر تجميعا لمعطى تراجيدية الحكاية ... وقد رأينا أن العيطة هي أساس عيط أي بكاء ورثاء لما خلفته الأحداث، بل أن العيطة متن شفاهي تؤرخ به الأحداث"(٨). إن عيطة "خربوشة"، إذن، تتحول في سياق الأفق المسرحي إلى ضرب من العمل التراجيدي الذي يختزن حكاية امرأة، وبالتالي حكاية قبيلة من البادية المغربية، ويبدو أن هذا الارتباط هو الذي دفع بصاحب هذا العمل المسرحي إلى الدفع بفرضية جديدة "للتدليل على أن أصول المسرح المغربي أصول بدوية، وهذه رؤيا أخرى في منطلقات المسرح المغربي"(٩).

والأكيد أن هذه الفرضية، سواء استطعنا التحقق من صدقيتها أم لا، تثبت أن سؤال أصول المسرح المغربي يبقى أفقا مفتوحا للبحث كما للإبداع، وكلما تقدمت الاجتهادات في مجال ربط الصلة مع التراث المغربي، شفويا كان مكتوبا، تمثيليا كان أم غنائيا، اكتشفنا غنى أصولنا المسرحية وازدادت الحاجة إلى محاولة استعادتها مسرحيا، وذلك تحصينا لهوية أصبحت مهددة، اليوم أكثر من أي وقت مضى، بفعل تداعيات العولمة.

• كاتب من المغرب



الهوامش:

١- Henri Gouhier – Antonin Artaud et l'Essence du Théâtre – Librairie philosophique – J Vrin – ١٩٧٤، p.١٦٨.

٢- Mircea Eliade – La Nostalgie des origines – Edit Gallimard ١٩٧١.

٣- Monique Borie – Antonin Artaud: Le Théâtre et le retour aux sources (une approche Anthropologique) Edit Gallimard ١٩٨٩، p.١٦.

٤- Alfred Simon – Les signes et les songes: Essai sur le Théâtre et la fête – Edit du Seuil ١٩٧٦.

٥- يمكن العودة إلى كتابات حسن المنيعي وعبد الله شقرون وحسن بحراوي وسالم اكويندي للوقوف على هذه الفرجات.

٦- حسن بحراوي – المسرح المغربي: بحث في الأصول السوسيوثقافية – المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى ١٩٩٤، ص.٢٩.

٧- هذه هي العناصر التي تتكون منها البنية الإيقاعية للعيطة المغربية.

٨- سالم اكويندي – أصول التخييل المسرحي: مقاربة انثروبولوجية في المسرح والثقافة الشعبية، دار النشر المغربية – الطبعة الأولى ٢٠٠٦ – الدار البيضاء – ص.٩٠.

٩- نفسه – ص.٩٣.

الخطاب الفلسفي الجديد في المغرب
"تأسيس مجتمع إنساني منفتح رهين بكونية تؤسس الغيرية"!!

عبدالحق ميفراني *

تأسس حديثا مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب، المركز الذي يترأسه الباحث عبدالعزيز بومسهولي، ويضم في هيئته التنفيذية كل من الباحث عبدالصمد الكباص والباحث والمترجم حسن أوزال. منذ التأسيس الى اليوم والمركز يتولى إصدار بحوث أعضائه، وككل مرة يشكل كل إصدار، إضافة خاصة للخطاب الفلسفي، وتنفتح أسئلته على التفكير والمساءلة. مع الملاحظة أن جل أعضاء المركز يشتركون في إصداراتهم في سؤال فلسفي محدد يبلورون الجدل من خلاله وفيه، مقدمين الوجه المقبل للتفكير الفلسفي ال"جديد" في المغرب "الفلسفي".



وللاقتراب أكثر من الأسئلة التي تشكلت من خلال هذه الإصدارات المتواصلة، يهمنا أن نتوقف عند أهم الإصدارات والعناوين التي ترسم أفقا مغايرا لما ألفناه عند المفكر محمد عابد الجابري، وعبدالله العروي، وعبدالسلام بنعبدالعلالي ومحمد سبيلا، وكمال عبداللطيف وطه عبدالرحمن، وآخرين.

مسارات التفكير الفلسفي الجديد

مشوار المركز الفلسفي يتواصل من "المؤديات الأنطولوجية والايطيقية لهيمنة التقنية الى التحولات التي كرستها في صميم النظام الأخلاقي. وهوالمسار الذي رسم كتاب الباحث عبدالعزيز بومسهولي "الأسس الفلسفية لنهاية الأخلاق". إذ لا يتردد الأستاذ عبد العزيز بومسهولي في اعتبار أن تأسيس مجتمع إنساني منفتح رهين بكونية تؤسس الغيرية مبدأها الإيطيقي والفرد قاعدتها الوجودية. ومن إشكاليات نهاية الزمن الإنساني وهيمنة الزمن التقني وولادة الإنسان الجديد ومكر التقنية وتحقق الغاية والإشباع الكوني واستعادة الجسد.. واصل الباحث منذ إصداره الأول "الشعر والتأويل" سنة ١٩٩٨ عبورا الى "الشعر والزمان والوجود" سنة ٢٠٠١ و"الفكر والزمان " بالاشتراك مع الباحث عبدالصمد الكباص سنة ٢٠٠٢ وأفول الحقيقة بالاشتراك سنة ٢٠٠٤ و"أخلاق الغير نحوفلسفة غيرية سنة٢٠٠٥...

يؤكد الباحث عبدالعزيز بومسهولي "إن ولادة الإنسان الجديد رهينة بالسيطرة على مكر التقنية.هذه الإرادة التي حولت الإنسان إلى مفعول لها نازعة عنه فاعليته وإرادته في تدبير العالم.وجعله فضاء تتكشف عبره ذاته وتتجلى كقيمة أخيرة للإنسانية.

ففي هذه اللحظة التي يستعيد فيها الإنسان إرادة تدبير الغاية الإنسانية متخلصا من فخ التقنية فإنه سيستعيد وجوده في قلب الحضور.." ولعله هذا الحضور القبلي في التفكير والعقل والفلسفة.

الى جانب الباحث بومسهولي يمثل

الباحث عبد الصمد الكباص أحد أبرز هؤلاء الوجوه الفلسفية الجديدة في المغرب. إذ بعد صدور كتابه "المجرى الأنطولوجي"، اكتشف المشهد الثقافي في المغرب ميلاد أسئلة وإشكالات، بل واستشكالات جديدة تهم جيلا جديدا من فلاسفة أفق المغرب الممكن. لكن مع كتابه الجديد "الفرد، الكونية والله: الحق في الجسد" يكشف الباحث عبد الصمد الكباص، في ما يمثل محاولة لإرساء مقاربة فلسفية لسؤال الفرد والكونية والله انطلاقا من إعادة تعريف مهمة الفلسفة التي يؤكد أنها ليست فقط قراءة في النصوص أو تنقيبا بالكتب، بل هي تفكير في الوجود الذي يحين نفسه في الذات لتي تباشر عمل التفكير. ومن خلاله تعاد صياغة إمكانيات المعنى والقيمة. فالتحيين كما يقول في مقدمة الكتاب: يمثل أهم سؤال تثيره إشكاليتنا ككائنات قيد التكون، لأنه ما يمنح الوجود سؤال مضمون التجربة فيحوله من وجود غفل إلى وجودنا نحن بالذات، أي وجود على نحوخاص".

يتساءل عبد الصمد الكباص: كيف يمكننا أن نفكر في أفق حداثي من دون أي موقع للجسد فيه؟ فذلك لن يكون - حسب مقدمة العمل - سوى إتلاف للمجال الذي تنموفيه الحداثة وتختبر كتجربة، أي إتلاف للحداثة نفسها وفصلها عن مضمونها وتحويلها إلى بناء لغوي.. فليس سؤال الجسد فقط واحدا من أسئلة الحداثة بل هوسؤال الحداثة نفسها منذ تبدأ وفيه تنموعلى أرضه تختبره لأنه يتعلق بتأويل الإنسان من جديد: وجوده وقيمته، " فأي تأويل إذن يمنحنا هذه الإمكانية التي تجعلنا حداثيين؟ ذلك ما اقترح الباحث الكباص التفكير فيه في هذا العمل.

يحدد صاحب الكتاب حقل تفكيره بتعريف الحداثة باعتبارها عصر الحاضر، أي العصر الذي يتشكل لبه الأخلاقي والقيمي والوجودي كحاضر. فالحداثة تقوم على إنصاف الحاضر في امتداده نحوالمستقبل وتحرره من وصاية الماضي لتحدد غاية الوجود الإنساني في حاضره. فالأمل والسعادة


عبد الصمد

والحقيقة لم تعد موضوع إرجاء ولا تأجيل وإنما إمكانية قابلة للتحقق في هذا الحاضر الذي يعيشه الإنسان والذي هوآخذ في التلاشي.

يناقش الكباص مؤديات هذا التصور الذي يتحول فيه الحاضر إلى حق حيث يصبح ما يجب الاعتناء به والعمل على تجميله هواللحظة المعاشة التي يمكن أن يكون فيها الإنسان سعيدا أولا يكون. حيث يقول " لقد ظهر الحاضر كحق أي أنه أصبح قيمة إيطيقية ينتظم حولها نظام أخلاقي بكامله يمكننا أن نسميه بأخلاق الحاضر الذي يجعل أن أثمن شيء يمكن أن يحوز عليه الإنسان في وجوده هوحاضره. هذا التثمين يجعل بدوره الانخراط في الحق والواجب الأخلاقيين مبررا باسم الحاضر."

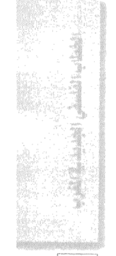
يعيد الكباص كذلك في ارتباط بالفرضية العامة لكتابه، تعريف الفرد الذي يحدده كحرية متعينة في الحاضر. فأن يصبح الإنسان فردا أي أن يتشكل عصر بكامله كاعتراف بالفردية باعتبارها استحقاقا للإنسان، معناه أن يضع في أساسه هذا التعين للحرية في الحاضر الذي يتحرك في التاريخ ليكشف التجربة العينية للوجود الإنساني كتجربة للحرية تصوغ نفسها في الآن والهنا. معتبرا الفرد الإفراز النهائي لذروة صراع حايث التاريخ الإنساني هوصراع الحرية من أجل أن تحظى بصيغة أكثر تعينا في الوجود. ومن خلال هذا التعين تحين (actualise) الحرية نفسها في الزمان كخبرة للحاضر.

ومن خلال مناقشته لمضامين الكونية يعيد تعريفها باعتبارها شمول مبدأ الحرية. ليخلص أن الحرية الفردية المؤسسة لخصوصية الفرد هي التقاطع الكوني الذي يجمع الفرد بباقي الأفراد المكونين للمجتمع الإنساني، ومن ثمة فالكونية تنجز نفسها من خلال الفرد وبشكل جدلي يصبح الفرد هو التحقق المجهري للكونية، ويترتب عن ذلك - كما يقول الكباص - أن النقض العملي للكونية هو تدمير الفردية ونسف الشروط الإيطيقية والاجتماعية والسياسية لتولدها.

ويمضي الباحث عبد الصمد الكباص في إطار نفس المبدأ إلى إعادة تعريف مفهوم التسامح الذي يحدده كحق الذات في الآخرية محددا شروط إمكانه في انبثاق نظام كوني للمسؤولية.

ويتميز الكتاب الجديد لعبد الصمد الكباص بكثافته المفهومية حيث يقترح عدة مفاهيم لتسييج الأفق الفكري الذي في إطاره يسائل القضايا المطروحة: كالندرة، ونظام الأحقية، والنظام الكوني للمسؤولية، ونظام الرغبة ونظام الحاجة، واقتصاد الكائن والإنفاق والادخار.. يخلص من خلالها إلى هذه النتيجة التي تحملها آخر فقرة من العمل والتي تقول: " إن كل ما طرحناه من بداية هذا العمل إلى نهايته ليس إلا مقدمة بسيطة للفكرة الآتية: الحداثة هي عودة الجسد إلى الإنسان ليغدو فردا، وعودة الحاضر إلى الوجود ليكون حرية".

يتضمن الكتاب ثلاثة أقسام. الأول عنوانه في بيان أن الحداثة هي الحق في الحاضر وأن الفرد أساس الكونية يتضمن الفصول الآتية: ابتكار الذات، الحق في الحاضر، من الإنسان إلى الفرد، انتماء لاهوية، أخلاق التحرر، جمالية الوجود وفن الحياة، الحب حكمة الحداثيين والخلود أثر للعابر. أما القسم الثاني فعنوانه في بيان أن التسامح حق الذات في الآخرية والكونية شمول مبدأ الحرية. يتضمن الفصول الآتية: التسامح حق الفرد في أن يكون آخرا في جماعته، اغتراب الإنسان عن غايته، الإنسانية غاية إيطيقية للفعل الإنساني، الورطة





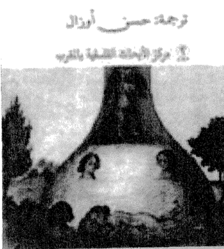
التاريخية للمقدس، الحرب تحاكم التوحيد، نظام الأحقية، عماء المطلق، الله مفكر فيه على نحو آخر، النظام الكوني للمسؤولية، الخير والسعادة في ضوء الكونية، لاحرية سوى حرية الفرد، العالم الأكثر إنسانية، كونية الفرد. أما القسم الثالث فعنوانه في بيان أن الحاضر هوالجسد والندرة أساس الجمالية يتضمن الفصول الآتية: الحق في الجسد، الجسد هوالحاضر، اقتصاد الكائن: الادخار والإنفاق، نظام الحاجة ونظام الرغبة، الندرة أساس جمالية الوجود..

الباحث المغربي عبدالعزيز بومسهولي: تتأسس فلسفة الطرح الإيطيقي في أن سؤال الآخر يشكل مفتاحا لفهم الواقعة الإنسانية والتفاعل الإنساني داخلها

يؤكد الباحث عبدالعزيز بومسهولي في كتابه"أخلاق الغير: نحو فلسفة غيرية"/٢٠٠٦ والصادر عن مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب CRP أن انفتاح الذات على غيرتها أي قابليتها في أن تصير آخر هوشرط جوهري لأخلاق الغير أي لإيطيقا تسمح لذات الكائن الإنساني بأن تنفتح على نحومغاير" وتتأسس فلسفة الطرح الإيطيقي في أن سؤال الآخر يشكل مفتاحا لفهم الواقعة الإنسانية والتفاعل الإنساني داخلها باعتباره مؤسسا لتلك العلاقة بالآخر التي تنبثق عنها أخلاق الغير بوصفها انفتاحا للإنسان على غيريته.

وتتأسس الإيطيقا من خلال اللقاء بالآخر، فهي تعبير عن تجل لوجود خاص لا يكتسب تحديداته الجوهرية إلا في إطار علاقته بهذا الآخر. فالغيرية يؤكد الباحث بومسهولي هي التجاوز الأصيل لوثوقية الذاتية، بمعنى وثوقية كأساس لرؤية اللازمنية للهوية تلك التي تجعل من الهوية مبدأ مفارقا للزمان والتاريخ والتغيير في حين أن الهوية دائمة التشكل ما تفتأ تنفتح وتتجدد، فزمانية الهوية هي أساس كونيتها والتقائها بالآخر الكوني، ومفهوم الكونية ينهض عند الباحث عبدالعزيز بومسهولي انطلاقا من مجال الانفتاح الذي تتجلى من خلاله علاقة التفاعل الإنساني منبنية على الاعتراف الكوني، وعلى الاحترام المؤسس على القاعدة الكونية للحق في التسامح، وفي إيطيقا الكونية استدعاء للحرية والتي تتجسد باعتبارها إحساسا بفسحة الوجود، وهذه الفسحة هي ما يجعل أفق الكائن منفتحا على غيريته.

ويحدد الباحث في مشمول الرؤية أن أخلاق الغير التفاعلية هي إعلاء لمبدأ الحياة وإبداع لقيمها الإثباتية تلك التي تقوم على تمجيد الالتحام بالوجود من خلال الاقتراب من الآخر. إن تأسيس لأخلاق الغير، يتحدد انطلاقا من أن التفكير في الغير من المنظور الإيطيقي يتأسس على فهم مغاير للإنسان، نزعا لوثوقية كثير من المسلمات التي تتعلق بهوية الإنسان، وحقيقة وجوده في العالم، إن المغامرة الحقة عند الباحث بومسهولي تكمن في تحويل ما تراه الذات الدغمائية تهديدا للآخر الى بناء وإسهام فعال في إغناء الوجود والكونية في هذا الباب تعمل على ترسيخ قاعدة العلاقة الإيطيقية بين الذات والآخر بين الفرد والمجتمع المدني، إن القاعدة الإيطيقية تجعل من الاعتراف بالحق وسيلة للاعتراف بكينونة الإنسان، هذه الكينونة التي تنزع نحوالمغايرة، وهنا مكمن التأويل الإيجابي لأخلاق الفرد المنبني على أساس مدني، ممتصة الأخلاق الدينية المتحولة الى أخلاق إيجابية قائمة على العقيدة الحرة للفرد أي أن الأخلاق المدنية تستوعب الفرد وتتركه حرا في تأسيسه لأخلاقه الخاصة سواء كانت مدنية أودينية.



لقد ظل الفكر الفلسفي الحديث مبادرا في خلخلة المفاهيم الدغمائية المتعلقة بالإنسان، فقد استرجعت الذات ثقتها بوعيها مع ديكارت، تم تأسست إيطيقا سبينوزا القائمة على أخلاق محايثة تبني على علاقة الإنسان الأخلاقية بالغير في ظل رعاية العقل وسبينوزا من خلال بنائه لأخلاق إيجابية محايثة يستعيد الاعتبار للحياة المدنية القائمة على تقدير الذات احترام الغير، هو ما يجعل فيلسوف من عيار سبينوزا يؤكد الباحث "معاصرا لنا".

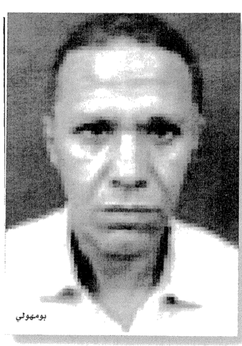
يعبر الباحث عبدالعزيز بومسهولي مفاهيم الاحترام، الاعتراف، التسامح، الإنصاف، الفردية...منطلقا من مبدأ تأويله الفلسفي من أن وجود الإنسان في العالم، لبس جديرا بالتسمية إن لم يكن وجودا مع –ومن- أجل الآخر، لهذا يلزم أن يكون احترام حق اللآخر، مصونا منبنيا على القاعدة الكونية للحق. مفترضا أن مبدأ الاحترام يتجسد في اعتبار الإنسان موجودا كغاية وليس كمجرد وسيلة. إن خاصية الشخص بوصفه غاية في ذاته تقتضي إقرار الاحترام، وتتأسس الإرادة الحرة للاعتراف في أن تكون معترفا بها كينونة مغايرة، إذ أن الاعتراف ينشأ كقاعدة للإقرار بمسؤولية الكائنات الإنسانية تجاه بعضها البعض، فكون الإنسان موجودا مع الآخر لبنة أساسية لأي اعتراف.

لكن هذا الوجود بالمعية يبقى ناقصا ما لم تتحقق الحرية. ولتدبير الاعتراف لابد من قيام التسامح كشرط لإمكان قيام العلاقة الأخلاقية المؤسسة، إذ يغدووفقها التسامح كأساس الغيرية بالمعنى الإيطيقي، من ثم بناء مجتمع يتعايش داخله الجميع بغض النظر عن أجناسهم وأديانهم ولغاتهم وأنماط عيشهم ممكنا. فالقيمة المضافة التي تتأسس على التسامح هي منفتح المستقبل الكوني للإنسانية وغيابه أساس الإكراه الممارس ضد الحق في الحياة المغايرة. وبما أنه كذلك فهوالأرضية التي تتبعث عنها

ثقافة الكراهية والحقد وازدراء الآخر، وهذه الثقافة المشرعنة للعنف. وعلاقة التسامح بالأخلاق المدنية يكشف الباحث بومسهولي أن الأخلاق المدنية تمنع حدوث انزلاق نحوامتهان كرامة الإنسان، أ، النيل من كينونته، إذ تقاس المدينة بمدى التجلي العيني لواقعة التسامح التي تعد القاعدة الكونية التي تتبني عليها العلاقة الأخلاقية بما هي انبثاق المسؤولية اتجاه الغير، وبالعودة لمفهوم التسامح يشير الباحث أن الفكر العربي ما زال يختبر مفهوم التسامح يشير الباحث أن الفكر العربي ما زال يختبر مفهوم التسامح بالقياس الى الفهم التراثي الوسيط ناسيا أن المفهوم الحديث للتسامح وليد نسق الحداثة، وبناء مفهومه المعاصر جاء نتيجة صيرورة تاريخية من أجل الاقتراب بالتسامح من المعنى الكوني، مفهوم مبني أساسا على إيطيقا الغير. ويحتمل مدلولا فلسفيا يقوم على الاحترام الودي لمعتقدات الآخرين، فالتسامح إقرار بتسبيب الحقيقة، وهوأساس تجاوز المجتمع القهري والإكراهي.

إن أهم ما يستخلص الفكر الفلسفي الحديث هواعتبار حرية الإنسان أساس جوهري ينبني عليه أي تصور مؤسس للمجتمع المدني للتسامح، وبناء هذه الصياغة الكونية تتويج للفكر الإنساني في تحريره للإنسان، وتخلص من حالة العداء اتجاه الآخر، فحالة اللاتسامح تعبير عن نسق ثقافي تشميلي وسيلة لإكراه ثقافي للفرد، وهي تجل للاغيرية، ويؤكد الباحث عبدالعزيز بومسهولي أن التفكير في تجديد الفكر الديني مشروط بانتشاله من نسقه التشميلي المركزي الى أساس منظور لا مركزي، وعبر انتشال "مفهوم الدين عن مجال الوصاية، وهي خطوة تاريخية قصد نفي الاحتكار الدوغمائي الجماعي.

ينبني التصور الفلسفي للإنصاف على مبدئي التفاوت والمساواة، تكون الأولية للمساواة إزاء التفاوت كما تكون فيه الحرية ذات أولوية بالنسبة للإنصاف، ويحتاج الأمر لاستتباب ثقافة تنويرية، إن غيابه يعني الإخلال بمبدأ أساسي هو المسؤولية اتجاه الغير التي تولد معنى العدالة، وشموليته


بومهولي

هي الخاصية الصلبة للعدالة، عدالة منصفة ولمبدأ الفردية يخصص الباحث فصلا يوطأ بإصدار منهجي، فإذا كانت الفردية أساس التمييز بين ما هو الأنا ومن هو الآخر، فإن الفرد لكي يتشكل ككينونة تمتلك خاصيتها في العالم، كوجود مستقل فلا بد أن يظهر متمايزا عن الآخر الذي يتعايش بجانبه إن الإنسان وهو يستعيد فرادته على نحوه الخاص هوعلة تأسيسية، أي أنه أساس وجوده العيني الذي يتحقق في التاريخ، وجوهر هذه العلة هوالحرية. وتاريخية هذا الكائن التاريخي تعيين أنطولوجي للحياة الإنسانية اعتبارها حياة دينامية تستجمع قوتها الفعالة نمطي الخاصيتين الفردية والكونية كأفق للغيرية.

إن التجربة الإيطيقية وليدة العلاقة التي تنشأ بين الكائن والآخر، هي زمنية دائمة التغير تكشف التفاعل الإنساني بين الذوات، تجعل من وجود الآخر شرطا جوهريا للفردية، وتبدأ مهمة الإيطيقا باعتبارها فلسفة باتجاه الآخر مستعيدة المفهوم من حقل الأنطولوجيا الى حقلها في أن علاقة الأنا بالآخر تنبثق من واقع عدم قدرة الذات على ضمان بقائها وحدها، إن الغير باعتباره آخر، ليس فقط أنا آخر، إنه لست ما أكون أنا فهو لا يكون لا باعتبار خصائصه أو فردانيته أو نفسيته ولكن باعتبار غيرته ذاتها. إن وجه الغير هو التسامي والعلو فمعنى الوجه يتحدد بذاته ولا يخضع للمعرفة باعتبارها رابطا ومحددا لمعناه، فالرؤية بما هي معرفة هي بحث عن التماثل والتطابق فهي ممتصة للكائن ومختزلة لإنسانيته.

فالوجه بالمعنى الإيطيقي يكمن في أثر اللامتناهي، وظهوره ليس بمعنى الانكشاف الأنطولوجي الذي يغدو تطابقا لمعطى معين، بل على العكس، ميزة العلاقة باللامتناهي هي كونها ليست انكشافا، ومن ثمة مضمون غيرية اللامتناهي. إن إمكانية التفكير في اللامتناهي على نحو آخر هي شرط لإمكانية الاقتراب من المتناهي ذاته، لذلك فالتفكير في الله على نحوآخر هو الوجه الإيطيقي للمسؤولية باعتبارها استعادة لإنسانية الإنسان، بعيدا عن نزعة وصائية غريته، إن غياب المسؤولية هو إهدار للذات وللآخر وللحياة الإنسانية وليس من سبيل لتحرير العلاقات الإنسانية من آية هيمنة كانت سوى استحضار بعد المسؤولية اتجاه الذات أولا تم اتجاه الآخر الذي ينطلق من مبدأ تحمل مسؤولية الدفاع عن ذلك الآخر الذي هو في حاجة إليها. وفق هذا المنظور تتأسس الإيطيقا من خلال اللقاء بالآخر، في كتاب الباحث عبدالعزيز بومسهولي "أخلاق الغير: نحوفلسفة غيرية" وبهذا المعنى فهي تعبير عن تجل لوجود خاص.



الباحث حسن أوزال، أو الحاجة للتفلسف

صدر للباحث المغربي حسن أوزال كتاب " حكمة الحداثيين: أنطلوجيا الحاضر " ضمن منشورات أبحاث فلسفية التي يشرف عليها مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب، عن دار وليلي للطباعة والنشر. الكتاب الذي يقع في ١٠٠ صفحة هو في الأصل ترجمة لمقالات وحوارات المفكرين: فوكو، كومت سبونفيل، لوك فيري وفرانسيس وولف، مع توطئة نظرية من وضع المترجم. يضم الكتاب ستة مباحث رئيسية:

١- تمهيد هو عبارة عن تقديم فلسفي.

٢- مفهوم الحكمة عند كومت

سبونفيل.
٣- فوكو وسؤال التنوير.
٤- سجال فكري بين لوك فيري وسبونفيل.
٥- الأسـاتـذة والـتـلامـيـذ لفرانسيس وولف.
٦- العيش بصحبة الفلسفة لفوكو.

ينطلق المترجم والباحث حسن أوزال من مبدأ اعتباري خاص يؤكد على منحى الاختباري انطلاقا من مقولة فوكو "إنني اختباري expérimentateur أكتب لكي أغير نفسي بنفسي، فلا أفكر قط على نحو ما كنت أفكر به من ذي قبل" ولعل هذا التمهيد العميق الدلالات جزء من هذا النحت النظري إذ يساءل الباحث حسن أوزال حضور توطئة لما يكتبه الكاتب في كتابه. صحيح أن المقدم للنص لا يخرج من جلباب الفيلسوف الذي يبحث داخل مساره المتشظي / منحى الفلسفة. عن تأسيس لذلك السؤال الراديكالي، بحث عن الحقيقة القصوى، وتفكر في الذات، وبناء للأنساق بدرجات من الإتزان والعقلانية..

لكن تعلم الفلسفة يقترن لدى الباحث حسن أوزال بالتساؤل حول الأفكار الخاصة كما حول أفكار الآخرين، بالتساؤل حول العالم والمجتمع. إذ لا يمكن أبدا دونما تفلسف التفكير في الحياة، وأن تحيا أفكارنا. وحين يشير الباحث لفشل المنظور الأفلاطوني وانتهائه باليأس، فلأن فلسفته كانت تنطلق "من اللامتناهي لتحديد المتناهي" معادلة انقلبت مع كانط في القرن (١٨) وأمست العلاقة "المتناهي هو قوام اللامتناهي"، ولعل المنطق العكسي للعلاقة إحدى أوجه ما أحدثه كانط من رجة وقطيعة ابستيمولوجية تم الانتقال بعدها "من النقد الى الأنتروبولوجية ليضحي سؤال الإنسان في صيغته الأنوارية سؤال الفلسفة ذاتها كأنطلوجيا الحاضر" (١) ومن تجليات هذه الفلسفة حكمتها الحداثية التي تحتفي بقيم الإرادة، الحرية، الذات ومبدأ الاختيار.

لكن الباحث حسن أوزال وتماشيا مع حسه الاختباري ينبه أنه لا يمكن إلباس



حلة القداسة لهذه المبادئ العقلانية، إذ لم يعد السؤال "يهم ماهية الإنسان بل استطيقا هذه الماهية ذاتها" (٢) ومن هذا السؤال تتوالد أسئلة من سؤال الراهن والإنسان الكوني.

الحكمة عند كومت سبونفيل:

يتساءل سبونفيل عن معنى الحكمة، علما أن المعنى الاتيمولوجي يشير أن الفلسفة عند الإغريق تعني البحث عن الحكمة، الحكمة في ارتباطها بالعقل وبالمعرفة وبالحياة. فالفلسفة "لا معنى لها إلا بقدر ما تقربنا من الحكمة" (٣) ومن أرسطولديكارت لمونتيني لمالرو.. يؤكد سبونفيل في بناء حواري الحاجة للفلسفة، فهو يذهب أبعد في تأكيده أننا في كتب الفلسفة فقط نتعلم أن نتفلسف، لكن الهدف ليس هو الفلسفة ولا أن نؤلف كتبا، الهدف هوأن نلوذ بحياة أكثر صفاء، حرية وسعادة - حياة "أكثر حكمة" (٤)، ويتساءل سبونفيل عن أية حكمة نقصد بهذا المعنى؟ فالفلاسفة ربطوا كون الحكمة موصولة بنوع من السعادة كما بنوع من الصرامة، أوما اعتبره "نوع من السلم الباطني" بالتالي تكون الحكمة حيث تكون الضرورة للتفلسف، و"لكل واحد أن يبتكر حكمته".

ويربط سبونفيل الحكمة بالحقيقة والممارسة، إذ أنها وضوح في القرار ومعرفة قيد التطبيق. إنها "قمة السعادة في قمة الوضوح" (٥) وبالتالي، فارتباط التفلسف بتخليص أنفسنا وحيواتنا، هو معناه الحكمة أي أنها هذا الخلاص من أجل هذه الحياة ذاتها، لا من أجل حياة أخرى ننشدها، ثمة حاجة للفلسفة أو كما يؤكد المترجم حسن أوزال "لا يمكننا أبدا دونما تفلسف أن نفكر في حياتنا وأن نحيا أفكارنا: ما دام ذلك ليس غير الفلسفة بحذافيرها" (٦).

فوكو وسؤال التنوير:

في باب "فوكو وسؤال التنوير" يقدم فرانسوا ايوالد نص فوكو الذي لم يظهر إلا ضمن نصوص وحوارات ميشال فوكو ١٩٥٤-١٩٨٤ والتي سوف تتكفل بنشرها مطابع غاليمار سنة ١٩٩٤. النص يمثل مرحلة عبور فوكو من النقد الى الأنتروبولوجيا، وفي حواره مع كانط، وهو حوار متواتر في كل مشروع ميشال فوكو، يعود في نصه المترجم الى كتيب ما هو التنوير؟ وكما يؤكد فرانسوا ايوالد ففوكو في هذا النص يقدم الفلسفة كأنطلوجيا الحاضر.

يعيد فوكو في بداية النص تقديم رد كانط على سؤال ما هو التنوير؟ مع إشارته الى ظهور إجابة لموسى مندلسهن قبيل ذلك بشهرين من سنة ١٧٨٤ في إحدى الدوريات الألمانية، ويعتبر فوكو أنها لحظة للتفكير في الحاضر وهي إحدى تقاليد الفكر الفلسفي الحاضر الذي يقدمه فوكو من ثلاثة أشكال:

- فهو انتساب الى عصر تاريخي معين يتميز ببعض السمات الخاصة أو بحدث مأساوي ما.
- الحاضر الذي نسائله حتى نستطيع أن نستمد منه كل العلامات المنبئة بوشوك حصول حدث مستقبلي.
- الحاضر كلحظة انتقال الى فجر عهد جديد.

وينتقل فوكو الى قراءة نص كانط الذي اعتبره طرح السؤال الفلسفي بخصوص الحاضر، وقد ميزه فوكو من خلال اعتبار كانط التنوير هو:

- ما يتحدد بناء على التغير الحاصل في العلاقة القائمة من قبل ما بين كل من الإرادة والسلطة ومسألة

استخدام العقل.

- التنوير سيرورة يساهم فيها كل الناس بشكل جماعي وعملا مقداما علينا القيام به كأفراد.
- التنوير تغير تاريخي، يلحق بما يؤلف انسانية الكائن البشري.

إن أهم ما نتج عن سؤال ما التنوير؟ "هو ميلاد فكرة النقد، التي تفيد الحرية المطلقة في التفكير"(٧) ، فالفكر المتنور هو ما يقتضي أولا "انتقاد ذاته"، ويشير فوكو الى أن كانط يؤكد أن التنوير ليس عملية "يضمن بواسطتها الأفراد حريتهم الخاصة في التفكير بل هو ما يتحقق عندما يحصل التنضيد ما بين ثلاثة أشكال من الاستخدام للعقل: كوني حراً وعاماً (٨) . يقدم فوكو من خلال هذا الطرح الكانطي مقترحا آخر يتمثل في أن التنوير يبدو كقضية سياسية، إنه عصر النقد، وهو وضع انطلاق لوضع الحداثة بصفتها "ميلاد فكر فلسفي يسائل الراهن " إذ تغدو الفلسفة تتأسس بوصفها خطاب الحداثة، ويمثل فوكو برأيه هذا أراء الشاعر بودلير كمثال ونوع من الشعور الحاد بالحداثة في القرن ١٩.

ويرجع فوكو هذا الاعتبار لرغبته لا فقط لتلخيص الحدث التاريخي المعقد الذي هو التنوير عند نهاية القرن ١٨ ولا حتى وضع الحداثة بكل أشكالها المختلفة التي اتخذتها خلال القرنين الأخيرين..إنما إشارته المزدوجة الى تجدر نوع من السؤال الفلسفي داخل التنوير، والتفعيل الدائم لموقف ما، تفعيل " روح فلسفية يمكننا أن نحددها من حيث هي نقد مستمر لوجودنا التاريخي" (٩).

وهذه الروح تتخذ وضعين رئيسين عند فوكو، سلبياً وإيجابياً وفي تحديده لهذه الروح الفلسفية الخاصة بالأنطولوجيا النقدية لذواتنا يثير فوكورهانا جديدا يتمثل في فك الارتباط ما بين القدرات والتكثيف من علاقات السلطة من خلال ثلاثة منظومات:

- الوحدة
- النسقية
- العمومية

وعبرها تنتفي صفة النظرية والمذهب على الأنطولوجيا النقدية لذواتنا، إذ يركز فوكو على مبدأ ما ينبغي إدراكه كوضع، أي كروح وحياة فلسفية "إن العمل النقدي يعني الإيمان بالتنوير" (١٠).

ما الحكمة التي علينا أن نقتفي آثارها اليوم؟

السجال الفكري الذي جمع ما بين لوك فيري وأندريه كونت سبونفيل والذي أطره كريستيان مكاريان تمحور حول الحكمة عند الحداثيين بين مفكرين متعارضين، مواقفهما متضاربة. فإذا كان أندري سبونفيل متشبث بالمذهب المادي معتبرا قيمة الإنسان لا تكمن في جوهره كإنسان أوفي إحدى الخاصيات الأنطولوجية بقدر ما تكمن فقط في التاريخ والأخلاق فإن لوك فيري يؤمن بضرب من ضروب الأنسية المتعالية التي تتبنى فلسفة الذات والحرية عكس أندري سبونفيل المادي الذي ينتمي الى "فلسفة العالم الطبيعة والتاريخ " والضرورة.

ونظرا لنقطتي الانطلاق المختلفتين، فإن الحكمة عند سبونفيل تقتضي استيعاب معنى الضرورة والقبول بها أما فيري فالحكمة لديه "أن نحيا جماعة مع سائر الموجودات كما مع باقي الكائنات البشرية"(١١) مما يجعل فيري في مواجهة دائمة مع العالم، عكس سبونفيل المقتنع بفكرة قبول هذا العالم.

وفي سجالهما تكشفت أراؤهما في الحب والتي يعتبرها فيري حكمة الحب غير حكمة الحداثيين أما سبونفيل فالمهم هوحب العالم وأبعاده المتعددة – بدءا من الناس. ثمة انسية أخلاقية بالنسبة لأندريه سبونفيل، وأنسية دينية بالنسبة لفيري كما يشير كريستيان وبخصوص الحكمة عند الحداثيين فيلخصان معا موقفهما في:

- ينطلق لوك فيري من الموت ليؤكد أن على الحداثيين أن يفكروا فيها بعيدا عن اليأس أوالأمل، ثمة قيم أرقى من المادة كما في الحياة. كما أن الفرد ليس بالخاص ولا بالعام لكنه توفيق بين الاثنين.
- عند أندريه سبونفيل حكمة يتبناها هي حكمة الرغبة بأوجهها الثلاث (الأمل،الإرادة والحب)، لكن رغبة التفلسف لديه ترتبط بأن "نتعلم التحرر"، التحرر من كل القيود، لكن أيضا من ذواتنا، مما يقتضي قبل كل شيء تحرير الذات.

الأساتذة والتلاميذ:

"الأبيقورية؟؟" يحاول فرانسيس وولف أستاذ مادة الفلسفة بجامعة باريس إيجاد جواب لهذا السؤال، بعيدا عن استعراض للفلسفة الأبيقورية، إذ يظل الأهم بالنسبة لفرانسيس وولف هو معناها. بحكم أن النص الفلسفي المعاصر يوضح نمط تلفظه عكس النصوص الفلسفية القديمة التي لا تنتمي كلها الى نفس نوعية الخطاب.

وينبه فرانسيس وولف على أن النصوص الأبيقورية نصوص "تنتمي كلها الى نفس النوع وصادرة عن نفس المتكلم وموجهة الى نفس نموذج المتلقي"(١٢) إننا أمام وحدة تامة بأطروحتها ونظرياتها المحكمة، إنها نصوص "وثوقية" موجهة من أستاذ وموجهة الى تلميذ تام الخصوصية إنها نصوص يمكن وصفها "بالماجيسترية"، إضافة لكونها حقائق جاءت لتغيير حياة متلقيها.

وإضافة لكون صفتها الوثوقية فهي "نصوص محفزة conatifs " ويلخص فرانسيس وولف معاني هذه النصوص في:

- هي خطابات وثوقية في علاقتها بالحقيقة.
- ماجيسترية باعتبار الذات المتكلمة.
- محفزة لمتلقيها.

وعموما يشير وولف أن الأبيقوريين يسعون الى "تزويدنا بتقنية للعيش.. ويعتبر أبيقور الفلسفة نشاطا، يمكننا بفضل الخطابات والتحليلات من أن نلوذ بحياة سعيدة" (١٣) .



إن الفلسفة: energia أي نشاط يخولنا السعادة، والرغبة في التفلسف: Désir de philosopher رغبة طبيعية، ضرورية من أجل السعادة، وبهذا يستنتج وولف أن النصوص الأبيقورية تكشف خاصيتين:

١- نصوص محفزة حقائقها ممزوجة بفن الحياة.

٢- نصوص ماجيسترية مادام الذي يصوغها على علم أكثر من المتلقي، والحكمة ميزة الأستاذ كمعالج للنفس وكحكيم.

ويزيد وولف من تعميق مقاربته لهذه النصوص من خلال كشفه لمعنى أن تكون النصوص الأبيقورية ميالة الى التلفظ بحقائق قبلية إذ تكمن غايتها القصوى في علاج الناس والمصابون

عادة بأربعة أمراض نفسية:

- الرغبة الفارغة:Désir vide. الخوف الفارغ من الآلهة ومن الموت، ومن الألم اللامحدود.

حتى نتمكن من الوصول الى الدراية الشاملة Possession du tout وهيما يولد الأتراكسيا والتي تفيد الخلومن كل اضطراب. إن الفلسفة الأبيقورية "فلسفة ملخصة"، وهي خاصيتها العميقة، لكن وولف يشبهها بفلسفة "عقاقير بمعنى ما".

العيش بصحبة الفلسفة:

هذا الدرس لفوكولم يسبق نشره، وقد ألقاه يوم ٢٣ فبراير ١٩٨٣، وفيه تأمل عميق حول حقيقة الفلسفة، متسائلا عن مكمن الحقيقة الفلسفية عند أفلاطون. ويحاول فوكو الإجابة عن ذات السؤال وهو يقرأ رسالة أفلاطون السابعة. ويؤكد الباحث والمترجم حسن أوزال أنه يمكن رصد ثلاثة أبعاد في هذا المنحى:

- كون الفلسفة لا حقيقة لها دونما توفر شرط الإصغاء.
- اشتغال الذات على الذات.
- رفض الكتابة وهو ما يرى فيه فوكو أي الرفض الأفلاطوني المشهور للكتابة بناء علاقة متواصلة مع الفلسفة على نحو العيش مع / وبصحبة الفلسفة.

ثمة تناضد يشير الباحث حسن أوزال ما بين التنوير والحكمة والحداثة بقيام مفهوم جديد للإنسان / الكائن الكوني يتحدد بانتمائه لهذا الحاضر الذي هو قدر الكينونة، ولا يتسنى ذلك إلا بامتطاء صهوة الفكر، ويدورنا نتساءل مع الباحث:هل نجرؤ على ذلك؟؟.

أما في كتابه "الجنس والوعي الأخلاقي" والذي صدر في إطار نفس السلسلة أبحاث فلسفية التي يشرف عليها المركز، فإن الباحث يواصل بحثه ضمن نسق اختيار الترجمة التي توازي فعل التفكير الذي قدم إما من خلال إشكالات نظرية وفلسفية في كتب أخرى للمركز، أو مواصلة لإشكالات تهم الباحث.

وهكذا صدر كتاب «الجنس والوعي الأخلاقي في نقد التحليل النفسي الفرويدي» لميشال هار ترجمة وتقديم الباحث حسن أوزال. يقع الكتاب في ١٠٠ صفحة من القطع المتوسط ويترجم لأول مرة الى اللغة العربية. ويشكل مراجعة نقدية للمنظور الفرويدي ولأسس التحليل النفسي كما تبلور مع رائده، مع استدعاء جهازه المفاهيمي ومقدماته الضمنية بما يفيد في تشكيل رؤية مختلفة للإنسان. ويبرر الباحث حسن أوزال اختياره لهذا العمل وفتح أفق له داخل الثقافة العربية بكون سيغموند فرويد هو من استطاع أن يخلخل الفكر الأسطوري الخرافي كاشفا لنا عن قوة الدوافع اللاشعورية والنفسية والثقافية والاجتماعية وأن ينبهنا أيضا الى أهمية ما يعتبر تافها في الحياة اليومية كالحلم والهفوات.. ينطلق الكتاب من سؤال: هل نحن اليوم في حاجة الى مدخل للتحليل النفسي؟ مفككا أسس التمييز ما بين السوي والمريض، الخير والشرير، الحالم واليقظ.. لينتهي الى أن الميكانيزم الذي يسمح بالمرور الى المجال الأخلاقي يقوم على نوع من العصاب الناتج عن التطابق والتماهي ما بين الأنا المتشكل في الحياة الأولى للطفل وأنا والديه المستبطن عبر قواعد التربية.. ويشير الباحث عزيز بومسهولي في التقديم الذي خص به كتاب الباحث حسن أوزال الى أن هذا العمل تكمن أهميته في كونه يقدم قراءة جديدة للتحليل النفسي تسمح بالاقتراب من فهم الإنسان الذي يعيش التضارب ما بين انتمائه الى الطبيعة والمجتمع منشطرا ما بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع.

عبدالعزيز بومسهولي وعبدالصمد الكباص، الكونية كأفق للاشتغال الفكري

كتاب "الزمان والفكر"×× هو ثمرة للمجهود الفكري لمركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب والذي جعل من الكونية أفق اشتغاله الفكري، وينصب الكتاب على تناول إشكالية الزمان والفكر والتقنية كما تصوغها هذه الكونية التي تحسم وجود ومصير الكائن الإنساني، يقع الكتاب في ١٦٨ صفحة ويضم الباب الأول محورا حول ندرة الكائن: المستقبل يتحرر من الماضي " وفيه يجيب الباحثان عبدالعزيز بومسهولي وعبدالصمد الكباص حول إشكاليات تعريف "ما هو الزمان" "المنظور التركيبي للزمان"، "الكائن والندرة"، "الزمن الأيقوني ودغمائية المستقبل"، أما الباب الثاني "في الكائن التقني وقدر الكونية " فيحتوي على مبحثين الأول "الفكر والتقنية" والثاني "الانشطار الأنتروبولوجي".

١- يبدأ العالم حين تنفتح الصيرورة:

"العالم لحظة تغدو فيها الصيرورة ممكنة" بهذا التقدير المعرفي يفتتح كتاب "الزمان والفكر" أسئلته الكبرى حول العالم، ليس كمجموع وقائع، ولا هوالكلية، ولا الفكرة، ولا الوحدة، إنه بعد زمني، وتحديد وجودنا باعتباره انتماء للعالم، معناه أن نتحدد من حيث كوننا "أفقا زمنيا تتحرك فيه الصيرورة " (١٤) بالتالي التفكير في الزمان أفق طبيعي لتفكيرنا في العالم. وجعل الفكر ينفتح على الفضاء الإشكالي المشترك للزمان والتقنية هو بمثابة إعادة الفكر الى "الإشكال الأنتروبولوجي الذي تتحدد انطلاقا منه الصيغة الوجودية التي تضع التقنية والطبيعة والمعرفة في مركب متوتر وغير منسجم" (١٥)، إن الاستحواذ التقني على الزمان، جعل الإنسان أمام صيغة جديدة للكونية تتحقق انطلاقا منه، رغم أنها لا تخضع لإرادته ولا تمثل امتدادا موضوعيا له، إنها كونية تضع المعرفة كقاعدة، وتستوعب الصيغة الجديدة للإنسان وتحرر فيه زمانا "يصير بدوره تقنيا يفوق القدرة الإنسانية " (١٦) وتحول الإنسان الى ما يتجاوزه هو، فالكونية على هذا النحوتتلف الغاية، وتكرس اندحارا لكل انتظام تيولوجي للإرادة.

إن عالم هذه الكونية هو"عالم احتمالات تثبت نفسها في أفق غير محدود ولا محدد تتشكله التدخلات التقنية من حيث هي قوى تصوغ ممكنات هذا العالم " (١٧)، ويتحدد التفكير في "الزمان والفكر" على إتلاف الغاية، واستحالة العلة واندحار الضرورة وبناء الإرادة للمجهول، وهي الشروط التي تحدد أنه لم يعد بوسعنا إلا أن نوجد ونحن مشمولون بالكوني "فالكونية إذن قدرنا".

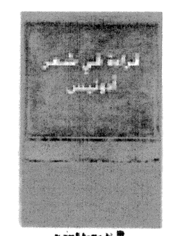
٢- ندرة الكائن:

عن سؤال ما هو الزمان؟ يؤكد الباحث عبدالعزيز بومسهولي أنه ما

فتئ يكشف عن اختلاف تصورات الوجود والعالم لدى الكائن الإنساني منذ بارمنيدس الى سارتر من موقع عالم متغير، عالم تطبعه الصيرورة، والتي تجعل وجود الكائن في العالم انخراطا في تأسيس زمانيته الخاصة أي انبنائه كخاصية تاريخية. وهكذا ما فتئت هذه الكيفيات يشير الباحث بومسهولي تعبر عن مشروعها التاريخي إما باعتباره اتصالا "مساوقا للحركة" كما هو الشأن عند أرسطو والفلاسفة العرب كابن سينا وابن رشد. أوباعتباره "نظاما للتعاقب" كما عند ليبنز الذي بنى فهمه للزمان على أساس نظرية "أفضل العوالم الممكنة" التي تجعل أحداث العالم المنتقاة من "قبل الله حتمية ولا تقع في الزمان"، الفيزيائية النيوتونية أضفت على الزمان والوجود الواقعي المطلق والمستقل غير منسوب الى الحركة بحكم أنه لا نهائي وشامل عكس النسبية المعاصرة التي ستطيح بمفهوم الزمان المطلق، وستغير بصفة راديكالية مفهوم الكون، ومع كانط اتخذ مفهوم الزمان بعدا آخر في الاستطيقا الترنسندنتالية، إنه يشكل أساس جميع الحدوس باعتباره معطى قبلياً، ويغدو الزمان مع هيغل المفهوم ذاته الذي يوجد امبريقيا، ومعنى ذلك في نظر كوجيف أنه هو الإنسان ذاته الموجود في العالم.

نيتشه تقدم رؤيته التركيبية للزمان على أساس العود الأبدي تعبيرا عن مبدأ إرادة القوة بما هي علة للمتنوع والمختلف والمتعدد، بالنسبة لبرغسون أدركنا أن مفهوم الديمومة مرتبط بتجربة الحياة الداخلية ومن ثم فإن ماهيتها هي التغير والاختلاف الذي يغدو أنطولوجياً وجوهرياً، مع هيدغر تحول السؤال عن ماهية الزمان الى سؤال الكينونة من هو الزمان ، فالزمان هو الكينونة، والكائن هو الزمان، وعلى أساس نقد فلسفة الكوجيطو يصوغ ميرولوبونتي مفهوما للزمان باعتباره تركيبا مستجمعا الماضي والمستقبل مانحين خاصية جدلية للزمانية بوصفها تأليفا للاحتفاظ والتجاوز.

بعد هذا الجرد لمختلف الاجتهادات الفكرية والمصوغات لمفهوم الزمان،



يؤكد الباحث عبدالعزيز بومسهولي أن البحث عن مفاهيم الزمان في الفكر الفلسفي هومحاولة فهم وتأويل، فهم رؤى العالم من خلال مفاهيم الزمان.

٣- المنظور التركيبي للزمان:

إن فهم رؤى العالم من خلال مفاهيم الزمان وتأويل يسعف الباحث على إعادة تركيب فهم مغاير للزمان مما يضعه على محك الكونية، لذلك يقوم الباحث عبدالعزيز بومسهولي في بحثه عن منظور تركيبي للزمان بالمساهمة في سؤال كوني (١٨) وطرح السؤال: تحرير المستقبل من الماضي وتحرير الماضي من المستقبل في هذه المرحلة بالذات، والعالم يبدأ أفق الألفية الثالثة يعد من وجهة نظر الباحث بومسهولي الأنطولوجية سؤالا صميميا بوصفه محاولة لإعادة فهم صيرورة الوجود، وتأويل الكينونة في العالم باعتبارها كينونة في الزمان. وتتولد دينامية الزمان انطلاقا من تجاور وقوى وإبداع كيفية تحقيق الواقع الإنساني بوصفه حقيقة، خاصيتها، متضمنة في زمانيتها التاريخية بما هي تشخيص لتجاور أبعاد الزمان الثلاثية، تجاورا متجاذبا يعبر عن بؤرة توتر حيوية.

إن في تحرر الماضي عن المستقبل احتفاظا له بعناصر القوة الحيوية التي تمنحه القدرة على الانتشار في الحاضر ومعاصرة المستقبل، في المقابل تحرير المستقبل عن الماضي بزوغا لقوى مضادة تحول دون انسياب القوى الارتكاسية الماضوية وطغيانها، وفي هذا الصراع بين قوى الماضي وقوى المستقبل تتولد دينامية زمان لا تعاقبي-تتابعي، وإنما دائري إذ لا يغدوالماضي عقبة في سبيل تحرير الكينونة من أجل المستقبل، وإعادة اكتشاف الوجود يؤكد الباحث بومسهولي يبقى هدفا للكينونة المنفتحة. كينونة متأصلة تتحول لشكل من أشكال الحقيقة ولا تخضع لمعنى وحيد، بقدر ما تكون تعبيرا عن انفتاح الهويات على غيرتها، لتأسيس حوار كوني يكون انطلاقة حقيقية لعولمة بدون مركز.

٤- الكائن والندرة:



يركز الباحث عبدالصمد الكباص على مقولة "الكائن احتمالات حدوث لا متناهية " واحتمال الحدوث تكون إمكانية وجوده مساوية لإمكانية انعدامه، فالكائن ليس كتلة متجانسة ثابتة ولا وحدة متماهية مع نفسها، ليس جوهرا متماسكا، ولا ماهية راسخة ولا استمرار لأصل ولا تكرار لنموذج، ولا هو حركة موجهة نحوغاية هي أقصى درجات اكتماله، إنه ليس كثرة تتجمع حول مركز، ولا هو نظام، ولا كلية، إنه كائنات في كائن، مجرى احتمالات حدوث، إنه حركة فوران صيرورات وسيلان أحداث تقع وتتم وتحدث في فورية تلاشيها..

الكائن حركة دؤوبة مشحونة بانقطاعات، وهو ما يفيض في كثرته خارج المفهوم، ويشير الباحث والمفكر الكباص أنه ليس هناك صيغة أصلية للوجود محدد سلفا للكائن، فما دام هو احتمالات وجود وتحققها يتم وفق ما يسمه الباحث بالانهيار المركزي للتحقق، هذا الأخير لا يملك نفسه كتحقق حتى يتلاشى ويتعرض للتعديم بما هو انتفاء لاستمرارية ممتلئة، إذن يضع الانهيار المركزي للتحقق الكائن في صيرورة تتاه.

وإذا كانت الزمانية "الإمكان المتاح للكائن من حيث هو احتمالات حدوث"

والذي يفتح تناهيه على لا نهائيته. لا نهائية الكائن لا تتحقق إلا من خلال تناهيه، فليس الزمان هو إمكانية التعاقب الموفرة للكائن، كما أنه ليس صورة محضة للملكة معرفية، إنه افتراض مبهم الذي يعزى إليه التناهي، إنه صيرورة التعديم التي يحدثها الانهيار المركزي للتحقق.

وبما أن الكائن هو احتمالات حدوث، ومن حيث هوكذلك فإن الزمان فيه تناهي احتمالات الحدوث بحكم الانهيار المركزي للتحقق، وبذلك لا وجود في الكائن لتقسيم ثلاثي ماضي حاضر مستقبل . إن ما يسمح به التناهي هوندرة الكائن، إنه الوجود من خلال الانعدام، فهذه الندرة هي التي تؤسس جدة الكائن، فهودائما مخالف لنفسه، فالندرة معطية الزمان للكائن، إنها الأثر الأكثر عينية للتناهي الذي فيه يتخذ وجود الكائن حصيلة لتشتت احتمالات حدوثه، لانهياره وتلاشيه وتناهيه، أي ما يجعله استحالة نفسه الدائمة، هذه الاستحالة ذاتها التي منها يحافظ على نفسه كإمكان.

في فصل خصه الباحث عبدالصمد الكباص لمساءلة "الزمن الأيقوني ودغمائية المستقبل"، تأكيد على أن العولمة تعتمد كرهان خاص لها على "بداهة" العالم الذي يتجه بوتيرة واحدة بغايات موحدة، العولمة كصيرورة تنميط العالم وفق نموذج اقتصادي محدد، أفق مشروعها مرتهن بإنجازات الثورة الإعلامية..وفي نقد الإعلام الذي يحتكر الصورة التي يجب أن يظهر عليها العالم، احتكار أيضا حق توزيع أدوار الضحية والقاتل، وحق خلق الآلهة، آلهة اللحظة واغتيالها.. وفق إرادة الهيمنة.



وإذا كان الزمن الفلسفي الحالي زمن الاختلاف، فإن سطوة الإعلام تؤشر على مفعول عكسي لكل هذا تجعل العالم موضوعا للعنف التشملي للوحدة والتنميط والنمذجة، عالم الأيقونة، والتطابق والوحدة، أفق هذا الإعلام إيذان بتدمير وشيك للاختلاف وفي ذلك يلوح أفق آخر من خلاله تلوح دوغمائية جديدة عليها يقع رهان العولمة..

٥- الكائن التقني وقدر الكينونة:

في هذا الباب يشير الباحث عبدالعزيز بومسهولي أن أخطر محك يواجه الفكر الفلسفي المعاصر هومحك التقنية باعتبارها تجسيدا لاكتمال الميتافيزيقا، ومنبع هذا القل كفيل ومحفز لاكتشاف العدم حينها سنكشف عن الكينونة والحرية، وما دام الفكر تجاوزاً فعالاً وفضح كل ميتافيزيقا تتحول الى تيولوجيا جديدة مطلقة للإنسان فإنه ينشغل باحتلال تيولوجية التقنية وانتشارها بوصفها نزعة توحيدية يقينية، وهنا ينزلق الكائن نحو ميتافيزيقا مهيمنة، تتلاشى فيها قدرته على إنتاج التفكير المتسائل والفاعل.

وإذا كان التساؤل تحرير الكائن من التشيؤ، فإن مهمة هذا الفكر عدم الاستسلام الكلي للتقنية، من هنا ضرورة استعادة مفهوم الفكر كأعلى قيمة مؤشرة على الوجود، فكر يتقصى هذا الوجود اللامفكر فيه، وبالعودة الى سؤال ما ذا تبقى للفكر في عصر التقنية؟؟ كشف عن الكينونة المهددة، بنسيان ميتافيزيقي بلغ ذروته مع التقنية. ولكي يستطيع الفكر تحقيق وثبته المرجوة، فعلى الكائن فهم لعبة الوجود من خلال ربط علاقة مع الوجود التقني، علاقة ستمكن الفكر من استعادة قواه الفاعلة لممارسة مهمة الفهم. كي تستطيع الكينونة أن تقف خارج المنطق التقني منفلتة من الاغتراب عن الوجود في العالم التقني الذي يشهد يوما عن يوم توطيده الميتافيزيقي، فالتقنية أعلى تجلي لاكتمال الميتافيزيقا، وينبه الباحث بومسهولي الى غدو الفكر بدون إقامة جوهرية، مغتربا في الإقامة إن لم يستطع تحقيق القفزة التي تمكنه من فهم لعبة الوجود الناتجة عن عدم فهم الكينونة التي تهيمن عليها التقنية.

الباحث عبدالصمد الكباص يتحدث عن الانشطار الأنتربولوجي كوضعية "وجودية التي تنفض فيها الوحدة الغائية لكل من الوجود والمعرفة، والتي تصبح فيها قدرة الإنسان على المعرفة معقل أكبر خطر يهدد قدرته على الوجود، وعلى قاعدة هذا الانشطار سيتحدد مستقبل الوجود الإنساني بكامله" (١٩) إن انشطار الكائن وإرادة النظام هما إحدى معالم الانشطار الأنتربولوجي الذي تجسده التقنية كحصيلة عينية لتوتر واستحالة وحدته، أي التوتر الحاصل بين المعرفة والوجود في انتسابهما للذات.

٦- الرؤية:

"إتلاف الغاية واستحالة العلة واندحار الضرورة وبناء الإرادة للمجهول" تلك هي الشروط التي في إطارها يفكر الباحث عبدالعزيز بومسهولي والمفكر عبدالصمد الكباص في الزمان والفكر أي الشروط التي تتحدد فيها إمكانيات مفاهيمنا ومنظور تناولنا والتي يتكرس فيها منطق وجودنا الراهن المتمثل في كوننا لم يعد بوسعنا أن نوجد إلا ونحن مشمولين بالكوني..

• كاتب من المغرب

الهوامش والمراجع:

- "حكمة الحداثيين:أنطولوجيا الحاضر" ترجمة وتقديم:حسن أوزال – منشورات مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب / سلسلة أبحاث فلسفية – ط١/٢٠٠٤- دار وليلي للنشر مراكش – المغرب.
- المقالات والدراسات موضوعات الترجمة:
- André compte sponville"'Présentations de la philosophie' Ed.albin michel SA-٢٠٠٠- PP:١٤٢-١٥٢.
- The Foucautlt Reader- Paul Rabinov- Pantheon Books،New York – ١٩٨٤.
- CF. Magazine Littéraire، Dossier Foucault-n°٢٠٧-avril١٩٨٤ Numéro-épuisé.
- Berlinishe Monatschrift- / شهرية ألمانية.
- Magazine Le point n°١٣٣١.
- Magazine littéraire les épicuriens- n°٤٢٥-Nov٢٠٠٢.
- Magazine littéraire،n°٤٣٥- Oct٢٠٠٤.

١- "حكمة الحداثيين: أنطولوجيا الحاضر"، نفس المرجع ص١١.

٢-نفس المرجع، ص١٣.

٣-نفس المرجع، ص١٨.

٤-نفس المرجع، ص٢٠.

٥-نفس المرجع، ص٢٥.

٦-نفس المرجع، ص٩.

٧-نفس المرجع، ص٦٠.

٨-نفس المرجع، نفس الصفحة.

٩-نفس المرجع، ص٤٨.

١٠-نفس المرجع، ص٥٣.

١١-نفس المرجع، ص٧٢.

١٢-نفس المرجع، ص٨٣.

١٣-نفس المرجع، ص٨٦.

xx "الزمان والفكر "عبدالصمد الكباص – عبدالعزيز بومسهولي، أبحاث فلسفية – منشورات مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب، دار الثقافة – ط١/٠٢.

١٤-المرجع نفسه، ص٥.

١٥-نفس المرجع، نفس الصفحة.

١٦-نفس المرجع، ص٦.

١٧-نفس المرجع، ص٧.

١٨- "سؤال كوني طرح ضمن مسابقة فيمار الألمانية العالمية ١٩٩٨. ص٤٦.

١٩-نفس المرجع،ص١٦٤.



إضاءة

جبل البشرى

د. راشد عيسى *

تعالي معي نتسلق جبل البشرى، لأحتفل بك كما ينبغي لبحر ظمآن أن يحتفي بنهر دافق. فقد آن الأوان لأن تقرأي كتاب روحي وأقرأ كتاب قلبك... آن أن أخبئ سنيني الماضية في خزانة النسيان، وأعيشك ولو ساعة واحدة تغنيني عن زمني القادم فالماضي خديعة.. الماضي كذبة واضحة لم يعد لها وجود منذ شربتُ ورودي الذابلة من ماء حنانك المقدس، ومنذ فقدتُ صلتي بإرشيف أحزاني لأختبئ بعينيك مثل دمعة سعيدة.

تعالي معي نتسلّق جبل البشرى، ونلوذ بمغارة نبوية لا يكون ثالثنا فيها إلا المحبة النورانية والبوح السماوي العالي.. ونؤثثها بهديل اللوعة وصهيل النظرات وحديث الأصابع، وآهات الحنين الأبديّ نذوب معاً فأشرب نداكِ وتشربين رحيقي... فكم أحتاج الآن لأكون طفلاً يليق بأمومتك الشجرية ويتعلم في مدرسة روحك الجيتانية أبجدية الحياة، ويبني بين غصونك الحانية الدانية عشاً لعصافير الشتاء.

تعالي معي نتسلّق جبل البشرى لنكون قريبين من مجرات النجوم التي تنادينا، ومراعي القمر الذي يدعونا لحضور مهرجان الشوق العلواني السامي، هناك على قمة ذلك الجبل المتصّوف سنغتسل بضوء الصباح، ونلبس قمصان الغيم، ونتناول فاكهة الحلم ثم ننام على سرير الشفق.

فمن أي كوكب دريّ هبطتِ عليّ أيتها النعمة الفردوسية، كنت أظنني منذ تخليتُ عن قلبي وتخلّى عني منذ ملايين السنين، أن قلبي صار حجراً صوّانياً منسياً على رصيف الأمل المذبوح، ما به اليوم يخضرّ ويزهر ويورق ويصبح زهرةً كاميليا معلّقة على جبينك؟! ما به اليوم يتحول إلى حمامة تعشش تحت شالك؟ ما به اليوم يصير عصفوراً أسطورياً يحدثني عن جمال الكون وعن قلائدك الغجرية؟ ولماذا في هذا الوقت تحديداً يهديني وسام الحرّية ويعيدني إليّ بعد أن ضعتُ مني طويلاً؟!!

تعالي معي نتسلق جبل البشرى، فمنذ هطلتِ على أنحائي، ومنذ أيقنتُ أنك سيدة الحلم الأخير الخالد، لم يعد لي حقٌّ بالبحث عني إلا لأقدّم قلبي قرباناً لمسراتك، وروحي سياجاً لحدائقك، وأجعل قصيدتي بستاناً لطلّتك وضحتك وخطوتك... فأنا لا أريدني لي، بل لأهبك شهقات ينابيعي واتجاهات سفني، وأمتد.. أمتد فيك حتى أبلغ منتهاي وأرتل أنفاسي بين يديك أيتها القديسة الفاخرة... سأعزف لك بقيثار هيامي أغنية الأبدية، فأنتِ أولى بأنغامي، أنت أحرى بالذي لم يقله التياعي.

يا سيدتي أختصر الحياة ببسمتك، فحين تبتسمين يتفتح زهر اللوز على فمي، وتسمع عيناي أجمل سمفونية عزفها حفيف الياسمين البريّ... معك لا غير أحس أنني أستحق الحياة وأن الرب يحبني، فمنذ عرفتك لم يعد في العالم فقراء ولا لصوص ولا مدن خائفة من الموت.. وحين أكون معك لا أحتاج إلى شمس وهواء وحواسّ وجوارح، فمن أنتِ يا من غيّرتِ عادات الفصول وأحرجت أخلاق الطبيعة، ولسعتِ عقارب الساعة، وأعدت للمكان مكانته المسلوبة؟

سأنتظرك حتى آخر وردة في دمي، وحتى آخر سنبلة في حقول المنى، سأنتظر حتى تجيئي من أول الرعد أو آخر المستحيل.

" فلا تأخذيني على قدّ حلمي الكبيـرْ

ولا تفهميني على أنني أحرق المـاء

بالنارِ لكنْ خذيني على قدّ قلبـــي

تماماً.. تماماً كما يغرفُ الطفل بحراً

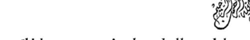
بكوبٍ صغيرْ".

---

* شاعر وأكاديمي أردني
Mana1951@yahoo.com

الماء، موضوعا للفن




(وجعلنا من الماء كل شيء حي افلا تؤمنون)

صدق الله العظيم

احميدة الصولي *

يظل الماء من أهم مصادر الحياة في هذا العالم، حيث أن ثلثي (٣/٢) سطح الأرض تشغله البحار والمحيطات ناهيك عما في جوف الأرض من موائد مائية وبحيرات ومجاري التي تختزن كميات كبيرة من الماء الصالح للشراب. وللحياة مستويان متوازيان: الأول مادي والثاني روحي؛ فالأول يعتمد على الغذاء وما يساعد الكائنات الحية على النمو والاستمرار في الحركة والثاني ما يبعث في النفس الانشراح ويحثها على التمتع بمباهج الجمال واللذة وتطور الذوق. وكلاهما متلازمان إذا اختلّ أحدهما حدثت اضطرابات في حياة الكائنات وخاصة الكائن البشري.

ولأن الماء عطاء طبيعي فإنه وراء انتشار الخضرة واجتماع الناس وتهذيب النفوس والأحاسيس والأذواق، وأيضا تربية الحيوان، وكل هذه تم تناولها سواء في المخابر العلمية أو في المدونات الأدبية والأعمال الفنية.

- إن موضوع العلم هو الكائنات الحية وسلوكياتها، وهذه لا تكون ولا تستمر بغير الماء

- أما موضوع الأدب فهو معالجة ووصف وصياغة ما تأتيه الكائنات التي لا حياة لها بغير الماء

- في حين أن موضوع الفن رصد واختزال ما في الطبيعة والإنسان وكلاهما لا حياة فيه بغير الماء

ولكن للماء مصادر، لعل أهمها المطر والبحر والأنهار والينابيع (العيون)، وبصورة أشمل وأوسع فإن مصادر المياه هي: المطر والثلج والضباب والبرَد والعيون والجداول والشلالات والأودية والأنهار والبحار والمحيطات والمروج والبحيرات...

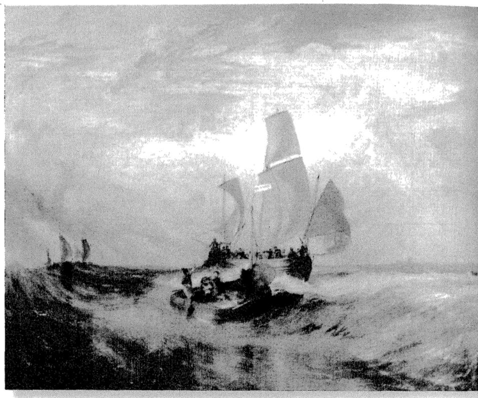
كانت مصادر المياه مواضيع للخلق الفني، وهي عموما مواضيع للفن بمختلف مجالاته؛ فكم من لوحة موضوعها الطبيعة، حيث السماء بزرقتها ونجومها وشمسها وقمرها، وتكاثف السحب فيها. وكم من لوحة

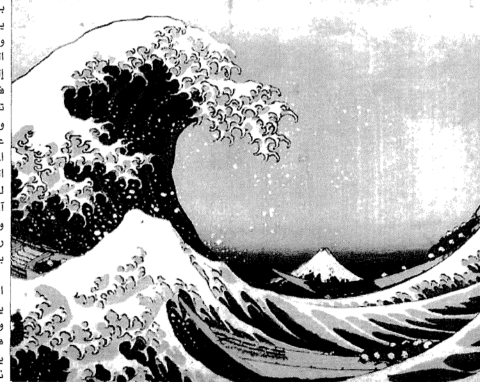


موضوعها هطل المطر والعواصف التي تلعب بخيوطها سواء على سطح البحر أو في مجمعات الماء، وما ينشأ فيها من دوائر مائية، تتحول إلى مشاهد تحرك المشاعر وتدخل على النفس حالات متغيرةً إيجابا أو سلبا، لكن المتلقيً الفعال عادة ما يقف منها موقف الفاحص المتأمل لتحديد عناصر الإبداع فيها، ويقف على قدرات صانعها وما اكتسب أو وُهب من إمكانيات الخلق والتميز.

الماء نبع إلهام

والماء منبع للخيال والأساطير، تغنى به الإنسان موسيقى، وترجمه شعرا، ورسمه فنا، ونال قداسة منذ الأزل. وحيث وجد الماء ظهرت آيات الجمال، وهدأت النفس، وأصبح بإمكان الكائن البشري أن يخطط للاستقرار فالمدنية فالتطور، وحيثما لاحت الخضرة – شجرا ونباتا – فذلك دلالة على وجود الماء، وبالتالي فإن الإحساس يشحذ باتجاه التعبير شعرا وموسيقى والتشكيل الإبداعي للمشهد رسما.





يتنزّل رسم حالات المياه ضمن رسم الطبيعة الذي تطور مع الانطباعيين الجدد في القرن ١٩ بزعامة سورا Seurat وهم الذين كانوا يعارضون الانطباعية أكثر مما يكملونها، فهم يعملون على استعادة الظواهر الضوئية، لكن ما يعمله موني Monet بالحدس، ينفذونه هم بطريقة منتظمة، متقيدين بنظريات اللون التي وضعها العلم في تلك الآونة بدقة متناهية. فالانطباعيون يعتبرون أن الظواهر الضوئية والجوية أشياء لم يتمعن فيها الناس بالقدر الكافي، فعمدوا إلى تنفيذ أعمالهم سنة ١٨٧٠ في الهواء الطلق كي يتمكنوا من تسجيل الظواهر بشكل أفضل ولتتجاوب الأشياء التي يرسمونها على لوحاتهم مع حقيقة الأشياء المرئية. ورفضوا مواضيع التصوير المعترف به رسميا ليصوروا المراكب الشراعية في آرجنتوي والفيضان في بورمارلي والعربة في لو نوسيين أو حفلة راقصة في طاحونة لانجاليت في باريس'.

فإذا كان رسم المطر، وما عليه السماء من تكاثف السحب وما ينشأ على الأرض من برك مائية، وما يحدثه البرق من شروخ ضوئية في جدار الضباب أو الظلام ليلا، يعتبر من صميم رسم الماء، فإن نحت تمثال من الثلج أيضا يتنزل



ضمن سياق إبداعي أساسه الماء.

وبما أن بعض مصادر المياه ذات نفع أكيد للكائنات، فإنها أيضا يمكن أن تكون حمَّالة مصائب. فكما يكون المطر غيثا، قد يكون طوفانا جارفا يأتي على الأخضر واليابس، وكما يكون النهر مصدر نماء وخصب فإنه يكون أيضا مجلبة للدمار بفيضانه وهيجانه. كذلك البحر بكل ثرواته من الأسماك والطاقة وغيرهما فهو حمَّال مصائب لما يحدث فيه، سواء عند الهيجان أو حال تعطب المراكب أو ما يحدث على شواطئه أثناء السباحة، فهذه الأحداث وغيرها ذات تأثير مشوب بالتوجس والاحتمالات حينا، ومقترن برغبة في تحويله إلى أعمال إبداعية يجسّد فيها المبدع أقصى حالاته الانفعالية، مما يجعلها تختزل لحظات الوعي بها وإكسابها عمقها الإنساني والتاريخي وحتى الاجتماعي والسياسي.

هذا التوجس وهذه الاحتمالات وهذا السياق الدلالي لابد أن يتحول لدى المبدع إلى أعمال تحمل من التعبير- إيحاء وتصريحا عبر تشكيل المعاني وفق اللغة المعبر بها - ما يُعجز أو يَصدم أحيانا. كل من حالات الماء، وفي أي مجال فني، هي نبع إلهام للمبدع، يجد المتلقي فيما يبدعه نوافذ يطل منها على أعماق حسه وحالاته النفسية وردود فعله تجاه ما يحدث.



رمزية الماء

يتغير شكل الماء، ويتبدل وفق العوامل التي تحوطه أو الأشياء التي تنعكس فيه، هو مغذ لا شكل ولا لون ولا رائحة ولا طعم له. ويبرز الماء كرمز للخصب الذي نجده في كل الأساطير وكل الأديان، منه تتوالد الكائنات والأشياء. ويمتلك الماء فضائل شفائية حيث تتمتع أصناف من المياه بظواهر معجزة، قادرة على شفاء الأجسام. وهو سبب من أسباب تغير الحياة على الأرض، من ذلك أن طوفان نوح كان حلقة مهمة لتأسيس حضارات جديدة.

الماء بين الميثولوجيا والدين

يحتل الماء موقعا مركزيا في جميع الأساطير التي عرفتها الأديان. ففي الميثولوجيا اليونانية نجد إله البحر بوسيدون Poséidon يحظى بقداسة عالية. أما ابنه تريتون Triton فهو إله العواصف والزلازل. وفي الأديان التوحيدية فإن للماء ارتباطا بالله. في العهدا القديم (التوراة) l'ancien testament هو الأداة التي يعاقب بها الإله (الطوفان) أو ينجي (ممر البحر الأحمر). تبنى العهد الجديد (الأناجيل)le nouveau testament رموز الكتابة القديمة. المسيح الذي سيسمى من طرف يوحنا المعمدان في مياه الأردن، بينما حلقة زفاف قانا واستحالة الماء إلى جمر تظل الأعجوبة الأولى للمسيح. أما لدى المسلمين، فإن النبع الذي تفجر وشرب منه إسماعيل بن إبراهيم الخليل وزوجته هاجر(ماء زمزم)، فإنه ظل يحظى إلى يوم الناس هذا بقداسة الكعبة المشرفة، قبلة المسلمين. وقد ذُكر الماء ثلاثا وستين مرة في القرآن الكريم، في سياقات مختلفة.

الماء والموسيقى

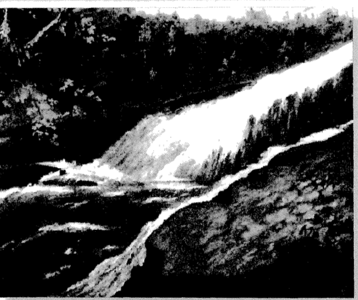
برزت الطبيعة كنبع إلهام مع الرومنطيقية، إلا أن ليسز Listz هو الذي أسهم في إدخال الماء في الموسيقى، مستوحيا إياها من نوافير وحنفيات وأحواض فيلا Este (الموجودة بتريفولي قرب رومة) وليسز هو الذي ألف قطعة موسيقية بعنوان "حركة المياه في فيلا أست" وهي قطعة تعزف على آلة البيانو.

و يشكل الماء في كل أشكاله (المطر والنبع والوادي والبحر...) للمؤلف الموسيقي ديبُوسي Debussy نبعا هاما للإبداع. تدين إليه عديد الأشعار الموسيقية التي منها: (انعكاسات في الماء، وحديقة تحت المطر) إضافة إلى تجربة سنفونية بعنوان: البحر. من هذا التقارب بين الماء والموسيقى أنجزت تحف أخرى منها حورية البحر لموريس رافال Maurice Ravel.

الماء والفنون التشكيلية

لم يكن الماء نبع إلهام للموسيقيين فحسب، إنه ملهم حقيقي للرسامين. بعض الرسامين من عصر النهضة مثل بوتشيلي، حاولوا إشهار جودة الماء بطريقة رمزية ومجازية (من ذلك مثلا لوحته ولادة فينوس). ثمة آخرون اهتموا بالماء في حد ذاته: هوكوزاي في (الموجة الكبيرة) وتورنر في (عاصفة ثلجية في البحر)، الذين حاولوا بأساليب مختلفة، تقديم أعمال تجسد الماء وهو في حالة حركة. أما كلود موني فيبقى رسام المياه الساكنة. ففي عديد اللوحات حيث الماء يغطي كل الفضاء، انشغل موني بتقديم تدفق حركة الضوء التي تتراءى في الانعكاسات الظاهرة





البحرية، وتطور الملاحة والصيد، اهتمام المبدعين بالبحر وحالاته.

إن الأعمال الفنية التي تتناول الماء إنما تقدم وصفا للوضعية التي عليها حالة الماء سواء كانت شلالات وبحيرات أو بحرا أو نهرا أو ما عداها. والذي يلفت في أي رسم للماء هو تلك الحركة الضوئية التي تتداخل أو تتناوب مع الظلال لتكوين لحظات رائعة من المتعة أحيانا، وقد تُدخل حالات اضطرابٍ نفسيٍّ إذا كانت متضمنةً لمآس مثلَ غرقى البحر أو تسونامي. ولكننا في كل الأعمال لا نتصور أننا أمام أعمال تنقل ما حدث، وإنما هي أعمال تترجم الواقع إلى تعبيرات نفسية وأحاسيس تجاه ما حدث، وهذا يحدث حتى مع الكاميرا التي تنقل الواقع ولكن من زاوية يختارها صاحبها لتقول بعض أحاسيسه، ذلك لأن الكاميرا مثلما هي تعلن، فإنها تخفي أيضا. فاقتطاع جزء من الفضاء هو الأهم في نظر المصور، إذا ما وضع في سياق آخر، قد ينتج دلالات تكون عكس السياق الذي وجد فيه.

وسواء كانت اللوحة مشهدا ما أو مقتطعا من مشهد، فإن الاهتمام ينصب على فكرة أو حالة محددة يستخدم المبدع طاقاته الإبداعية



عرف الغرب رسم المجاري المائية وخاصة الأنهار التي اهتم بها الفنانون في بداية ظهور الرسم المسندي ثم جاء رسم البحر الذي اتخذ أشكالا عدة من حيث تناولاته. واتخذ رسم البحر مظهرين اثنين من خلال تقنيتين اثنتين: التزويق والإيهام، وجاء بعد رسم المشهد والبورتريه والطبيعة الصامتة في الرسم المسندي الغربي، فكان ذلك ذا عناصر خاصة، تاريخيا واجتماعيا واقتصاديا، من ذلك أن شدَّت الحروب

من خلال الأعشاب.

وبما أن الرسم إبداع غربي بالأساس، فإن الوثائق تشير إلى أن المواضيع الدينية هي التي سيطرت في البداية على عالم الرسم في أوروبا. وقد تدخلت الفلسفة لتميز بين السامي في الفن وضده، وبين الحكمة والعدل من جهة والزيف من جهة أخرى. ومعلوم أن الغرب نفسه هو الذي قسم حياة الإنسانية إلى ثلاث مراحل: اللاهوتية والميتافيزيقية والوضعية.



وقدراته التقنية وما أوتي من الإدراك الحسّي لاختيار ومزج الألوان الملائمة حتى تكون رغبتُه تلك مجسدةً في ذلك العمل الذي ينجزه. والعمل الفني لا بد أن يتضمن معنى أو فكرة أو سياقا وجدانيا يمكن للمشاهد أن يتفاعل معه، وأن يشعر بتميز الفنان المبدع عن سواه من خلاله. وهنا طبعا نستثني حالات الفوضى التي عليها عديد الأعمال التي لا تحمل أي دلالات ولا يستطيع صاحبها أن يطلق عليها عنوانا محددا أحيانا.

من التجربة التونسية في رسم البحر

واعتقادنا أنه لا يوجد مبدع، في أية حضارة، لم يتناول موضوع المياه في أعماله بنسب متفاوتة، لكن لا توجد - في حدود اطلاعنا - تجارب ركزت على حالات الماء باستثناء البحر. ويمكننا هنا أن نشير إلى تجربتين مختلفتين، تناولتا البحر في الفن التشكيلي، لفنانين تونسيين هما: رؤوف قارة ومحمد البعتي. نتناولهما هنا بإيجاز. شديد ولمن أراد توسعا أكثر فليعد إلى بحثنا حول: البحر، ملهما للفنا ن التشكيلي الذي حاولت من خلاله الغوص في أعماق تجربتيهما.

فقد عرفت تجربة رؤوف قارة ثلاث مراحل، تعتبر المرحلة الأولى حتى الآن هي الأطول، بل لعلها الأساسية. لقد تمرس بمعالجة حالات البحر في هدوئه وثورته، في ألوانه وأفقه، في مراكبه وبواخره، في شواطئه وورشات صنع المراكب وإصلاحها... عايش مصارعة البحارة لأهواله، فرسم كل ذلك، ونظره لا يتوقف عن استجلاء أعماق البحر.

في المرحلة الثانية بدأ الفنان يتحسس روح حضارة خلدت إلى الراحة بعد أن ملأت الأرض عطاء: ألا وهي حضارة قرطاج. لكن الفنان رؤوف قارة، وهو يلامس عناصر تميز هذه الحضارة، يتصل بحالات تدفقها الإبداعي المؤسس. وقد تميزت أعمال رؤوف قارة خلال هذه المرحلة ببعدين رئيسيين: الأول تشكيلي، والثاني تعبيري.

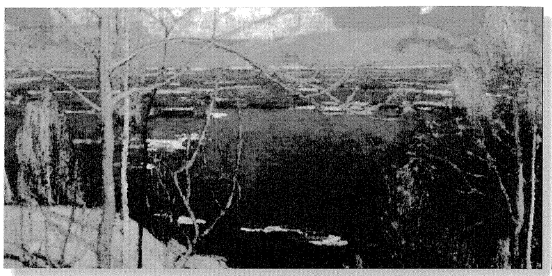
أما المرحلة الثالثة، فقد تميزت باكتشاف الرموز الحضارية للفينيقيين والرومان والبربر، أي الذين التقوا على أرض تونس أو مروا بها، وصولا إلى بقاياها الجاثمة في قاع البحر، والمتمثلة في مواد مختلفة، منها الأوعية الطينية المهشمة. إنها حضارات المتوسط تتحاور وتتجاور عبر تلك المخلفات. وقد برزت فكرة الألواح كأفضل إطار لهذا الحوار، فكانت امتدادا للمشروع الفني الأساس: إبداع حالات البحر واكتشاف مكنوناته وأسراره.

أما محمد البعتي فيستلهم من عناصر عالمه الإبداعي لحظات تعبيرية تصل حد السريالية أحيانا. وهو يعتمد أسلوب الطبقات المتراكبة صلب الألوان وبتقنيات التشافّ أو الشفافية، حيث يمكن للرائي رصد أكثر من عنصر أو جزء من خلال أجزاء أو عناصر أخرى يفضي بعضها إلى بعض، ليتشكل منها وعبرها وفيها عالمه الفني. وهذه التقنية تنأى عن السهولة وتتوسل بالمجهول بحثا عن حالات إبداعية مختلفة. ولئن كان أهم مجال تتشكل فيه حالاته المبدّعة هو البحر، إلاّ أنه يتخذه منطلقا وموضوعا، ليؤسس من خلال خصوصياته الضوئية والانعكاسية وتحولاته اللونية.

يبدو محمد البعتي كأنما يبحث عن حالة بعينها يريد اصطيادها، من بين تفاعلات الوهم والتخيل والحلم. تطوح به اللاءلاء فلا يمسكها، وتمضي به أسراب السراب فيقتطع منها ما أمكنه. فإذا الناتج تلك الوحدات اللونية المؤكدة صراخ الوعي وتشنجات الأحاسيس. وإذا الصمت يتغلغل في الأشياء ضجيجا حيا وإيقاعات لا تُسمع إلا والعيون مغمضة. فهل تتم دراسة هذه الأعمال، وما يتنزل في سياق رسم حالات الماء في أعمال فنانينا، للوقوف على العناصر التي تميز تجربتنا، لتبيّن ما إن كانت حققت ما يرتفع بها إلى مستوى العالمية، من حيث قدرتها على إبراز الخصوصيات الوطنية ؟

التجربة الكندية

لعل أهم تجربة في هذا السياق - الماء، موضوعا للرسم - حدثت في كندا، ولكن بتقنيات أوروبية أول الأمر، وتحديدا على أيدي فنانين بريطانيين انجذبوا إلى الماء والتراب، أي المشهد الطبيعي عموما كمواضيع للرسم وذلك سنة ١٧٥٩. نذكر منهم توماس دايفيز T. Davies الضابط البريطاني الذي يعتبر من بين الفنانين الأكثر إبداعا وتشهد قماشته على إيثاره لمجاري المياه والبحيرات والشلالات، وتتميز أعماله بإشراق لوني صادم وكمثال على ذلك لوحته: 'مشهد من الجزء السفلي لمساقط ماء وادي سانت آن St. Anne' قرب الكيبيك.



أما جوزيف ليغاري J. Légaré فكان أول الكنديين الذين ابتعدوا شيئا فشيئا عن تقاليد العالم القديم وهو أول من رسم مشاهد طبيعية على الزيت. وتمثل لوحته "شلالات وادي سانت شارل" (نحو ١٨٤٠) تجديدا في تاريخ الرسم الكندي. أما ويليام أرمسترونغ فقد جسد في قماشاته مشاهد عديدة من شرق كندا، أهمها البحيرات ومجاري المياه، وكذلك بول كاين P. Kane الذي وضع مخططات لأودية ومساقط مياه ومشاهد من مجاري الماء وهو أحد الرسامين الأكثر شهرة في القرن ١٩ من حيث تقديم مشاهد من الشرق الكندي.

مجموعة السبعة

في سنة ١٩٠٠ شهدت كندا شكلا تعبيريا جديدا حمل معه رفض التقاليد الأوروبية ومبشرا ببزوغ فن يمثل الشخصية والروح الكنديتين، متحررا من التقنيات القديمة للرسم. لقد أنتجت أعمالا رائعة وقوية، لا تقتصر على تقديم الواقع المجرد، بل تترجم المشاعر والانطباعات. هذه الأعمال لها غالبا كموضوع الزخرفة الطبيعية للأنهار والأودية والبحيرات والجداول.

يوجد في طليعة هذه الحركة فريق من الرسامين الذي برزوا بأعمالهم التي تمثل وحدة ما. عدد منهم يشتغل بنفس المرسم في الطباعة الحجرية، في حين يلتقي الآخرون بالجمهور بمناسبة المعارض أو في شركات الفن. في حديقة Algonquin التي هي الموقع المفضّل لهذا الفريق من الفنانين، فإن توم تومسن الذي يعتبر جدافا ماهرا ورجل الأخشاب، جلب اهتمام الآخرين بالمناطق المتوحشة. وهو بالنسبة للفنانين الآخرين مصدر إلهام. وفي وعي كثير من الكنديين تبقى الأعمال المسماة: "بحيرة الشمال" (١٩١٤) و"وادي الشمال" ١٩١٤ و"انهيار مفاجئ"، تبقى رموزا عظيمة للوطن.

في البداية، هُوجمت أعمال فريق السبعة بقوة، بسبب ما اعتبر تفسخا حملته إلى المتلقي، وقد اعتبرها بعض المعلقين "إهانة للأخلاق الحميدة". كان دور النقاد هو لفت انتباه الجمهور إلى إبداع الفنانين الذين، شيئا فشيئا، وجدوا تسامحا من الكنديين. ولم يمر زمن حتى اعتُبرت تلك الأعمال بمثابة التعبير عن الروح الوطنية. اضطلع الفريق تماما بنهضة شمال كندا باعتباره مملكة الفنان والباحث، بشرح مشاهده وإعطائها معنى ودلالات. وفيما يلي ما كتب جاكسون في موضوع منطقة ألغوما Algoma:

"بما أن المنطقة توجد على خط تقسيم المياه، فهي تضم عددا كبيرا من البحيرات، بعضها لا يوجد على أية خارطة. لذلك أسندنا لها أسماء. فالبحيرات ذات المياه اللامعة أسندت لها أسماء شخصيات نعتزّ بها، مثل توم تمسن وماك كالوم، بينما أعطيت البحيرات المستنقعية المشوشة بممرات الأيائل الكندية، أسماء النقاد الذين قدحوا في أعمالنا".

في بداية الثلاثينات من القرن ٢٠، كان للفريق رصيده من المشاهد المرسومة بالجهات الأربع من البلاد. كل فنان له لمسته، كل من أعضاء الفريق انتهى إلى الارتباط بمنطقة من مناطق البلاد. وكان آخر معرض لـ"مجموعة السبعة" سنة ١٩٣١، فقد قرر أعضاؤها أن يذهب كل منهم إلى منطقته، مؤكدين بأنهم يفسحون المجال لحركة أكثر اعتبارا. حيث نشأت مجموعة جديدة تدعى "الفريق الكندي للرسامين" ولكن ثمة اعتقاد بأن أعضاء "مجموعة السبعة" قد اعتبروا أن سمعتهم قد تضررت، باعتبارهم نحتوا للكنديين صورة جديدة عن وطنهم، لم تقنع الفنانين الذين يريدون إتمام نفس المهمة. ولكن الفريق الجديد، بتوجيه من مرشدَيْه لَسْمر Lismer وجاكسون، اضطر لمواصلة البحث الذي شرع فيه "فريق السبعة" في محاولة لتقديم البانوراما الكندية بصيغ بليغة.

* كاتب وشاعر من تونس

الهوامش

1) الفن في القرن العشرين: جوزيف اميل مولر، تر. مهاة فرح الخوري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق، ١٩٧٦، ص ١٥
2) مجلة عمان، الأردن، العدد ١٣٨
- موقع فنون
- موقع اتحاد كتاب الأنترنت العرب
3) من بين هؤلاء نجد توم تمسون Tom Tomson لاورين هاريس L.Harris و جاك A.Y. Jak ماك دونالد J.E.H macDonald فريديريك فاليري F.H Valery آرثر ليسمر A. Lismer فرنك جونسون F. Johnson وفرنكلين كرميكايل F. Carmichael
4) Site Internet CANADA

أحد أهم المصادر الأساسية للفن الأوروبي الحديث

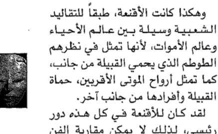
القناع الإفريقي..

إيماءات رمزية ذات أبعاد متعددة

غازي انعيم *

عرفت الأقنعة التي سادت منذ خمسة قرون، قبل التاريخ بزمن محدد، واعتبرت جزءاً من الحياة الاجتماعية والروحية للمجتمع الافريقي.. وكان الهدف منها، هو تخليد ذكرى الإنسان، أو حتى الحيوان، أو لتمثل روح الأجداد الذاهبة إلى الأعلى، والمتحكمة في قوى الطبيعة الجبارة، من ريح ومطر وفيضانات... ولمواجهة الأرواح الشريرة، والحيوانات المتمثلة في وحوش الغابة وكائناتها الأخرى... وسعى الإنسان الإفريقي عبر القناع الذي ينحو حيناً للغموض والإثارة، وحيناً آخر للتخويف وإيقاع الرهبة في قلوب الناس، إلى قهر تلك القوى والتعبير عن منظومة أفكاره.. وحاول الإجابة عن الأسئلة الفلسفية الكبرى المرتبطة بالموت والحياة...





وهكذا كانت الأقنعة، طبقاً للتقاليد الشعبية وسيلة بين عالم الأحياء وعالم الأموات، لأنها تمثل في نظرهم الطوطم الذي يحمي القبيلة من جانب، كما تمثل أرواح الموتى الأقربين، حماة القبيلة وأفرادها من جانب آخر.

لقد كان للأقنعة في كل هذه دور رئيسي، لذلك لا يمكن مقاربة الفن الإفريقي بالفنون العالمية، إلا من خلال استيعاب تاريخ الفن العام، وتفسير تطوره وتفرعاته، في ضوء الحاجة البشرية إليه، حيث يتأكد الفن دوماً كضرورة معبرة عن تطور وعي الإنسان المرتبط بعمله في مواجهة الطبيعة ومعركته في سبيل البقاء.. لذلك ارتبط الفن الإفريقي مثل أي فن بدائي آخر بالمظاهر الرئيسية للثقافة الإفريقية كالأساطير والشعائر الدينية والمجتمع والاقتصاد والسياسة..

. فما هو هذا الفن؟

. وما هي خصائصه ووظيفته؟؟

. وكيف أصبح أحد أهم المصادر الأساسية للفن الأوروبي الحديث؟

بداية اقتصر ازدهار هذا الفن . الأقنعة . على مناطق غرب ووسط أفريقيا التي تمتد من المحيط الأطلسي إلى منطقة البحيرات الكبرى ومن منطقة جنوب الصحراء إلى روديسيا ووسط أنغولا، إنها منطقة السهول والغابات البدائية التي تقطنها قبائل من بانغو والسودان.

أما القبائل الرئيسية المنتجة للأقنعة فهي القبائل المتواجدة في غرب أفريقيا مثل قبائل: باغا، مانادي، كيسي، دان، بايلي، غورو، وآشانتي في منطقة الأطلسي وساحل غينيا، وفي نيجيريا قبائل فون، بينين ياروبا، أيبو، أيجو وأيبيبو.

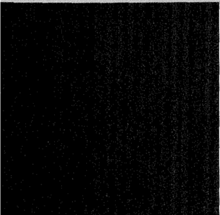
وإذا انتقلنا إلى الجنوب سنجد قبائل بامون وايكوي في الكاميرون وقبائل فانغ وكوتا في الغابون، وفي وسط أفريقيا تتجمع بشكل رئيس حول حوض الكونغو القبائل الكبيرة مثل كونفو، لولوا، شاكوي، لوبا، بامبي سونغي، ليغا، مانغبيفو وقبيلة أزاندي.

وتعتبر " تشاد " من أشهر البلاد التي عرفت الأقنعة وبرعت فيها، وبصفة خاصة قبائل " البورورو " التي عرفت بجمال نسائها وحسن ملامح رجالها.. ومن هنا جاء التفنين في إبراز هذا الجمال النسائي وهذه الملامح الطيبة ونقلها على شكل أقنعة.. لذلك لم نجد اهتماماً بغير الوجوه، مثل المناطق الأخرى حيث نحت الجسد كاملاً بما فيه الوجه كان هو الشكل الغالب على التماثيل.

ومع هذا فالقناع يقترب تماماً من فكرة "ما بعد الموت" إذ يشبه "الهيكل العظمي" أو الجمجمة بالتحديد، فلا أثر في القناع للعينين . واجهة أي جمال . ولا أثر كذلك لشعر الرأس . أحد عناصر الجمال . ولا أثر أيضاً للأسنان.. أي أن القناع عادة ما يمثل الوجه الإنساني . أو الحيواني . مفرغاً.. وهو لهذا يعد فناً رمزياً عند قبائل "البورورو" وليس واقعياً أو حتى تعبيرياً.

وقد طورت كل قبيلة من تلك القبائل أسلوبها الفني التقليدي بالرغم من أن الأعمال الفنية الأولى ترجع إلى عصر ما قبل الميلاد كما هي الحال في رؤوس "نوك" ورؤوس قبيلة "إيفي" التي ترجع إلى القرن الثالث عشر، إلا أن دراسة فن النحت الأفريقي تقوم بشكل أساسي على تصنيف وتحليل النماذج الموجودة فعلاً وعلى ما جرى خلال المائة والخمسين سنة الماضية.

فمثلاً في غرب أفريقيا كان الأسلوب السوداني يميل نحو التجريد الهندسي، كما في أقنعة قبائل "بامبارا"،



ودوغون، وبوبو"، وكانت الأعمال تعتمد معالجة الوجه الإنساني من زوايا حادة، وكثيراً ما تحدد السمات الإلهية للشكل الحيواني، وهي طريقة ينتج عن إسقاط التفصيلات منها نوع معين من الخصائص التذكارية، حتى أن قبيلة " بوبو " ذهبت في طريقة المعالجة الهندسية إلى أبعد من ذلك في الأشكال الملونة التي تتكون من مربعات ومثلثات ثابتة ومتماثلة، يقابل ذلك الأسلوب الطبيعي المتبع في الساحل الغيني عند قبيلة "باولى، ودان، وياروجا".

أما كون ذلك سمة تقليدية ترسخت في هذه المنطقة، فهذا يتضح من خلال رؤوس "ايفي" التي ترجع إلى القرن الثالث عشر والتي تعتبر أكثر النماذج واقعية في الفن الأفريقي كله.

وفي الأقنعة التي تصور الأسلاف الأوائل عندهم، نجد خصائص الرأس تعالج بطريقة طبيعية دقيقة حيث يعطى الرأس حجمه الكلي. وتلك الصور ترجع إلى التفاعل المنسجم بين الأشكال والخطوط والمساحات التي تكون حجماً عضوياً ثلاثي الأبعاد، وتتجلى نفس هذه الطبيعة الرائعة أيضاً في الأقنعة عند قبيلة "باولى ودان".

وبالنسبة لقبيلة "دان" تبرز الأقنعة شيئاً من السمة التذكارية في قياس الأجزاء المنفردة، يرافق ذلك تعديل ذكي في الألواح التي تحدد الشكل وفي السمات التي تشير إلى التحول في العناصر السودانية.

على وجه العموم فإن أسلوب السودان وساحل غينيا يتجلى بشكل أوضح في الطريقة الخاصة لقبيلة " سينوفو " التي سكنت المنطقة وهي طريقة تمتزج فيها السمات الطبيعية والتجريدية.



ويعتبر أسلوب قبائل بلاد "كوبا" (الكونغو كينشاسا) و "ولويا" أسلوباً طبيعياً، بينما يعتبر أسلوب " بيميي، وسونغي، وليغا، وأزاندي " أسلوباً تجريدياً بشكل عام.

فعلى سبيل المثال نجد أقنعة " ليغا " تتسم بأجزاء وخصائص تعرف بجمالها الطبيعي المصقول بما يشبه تلك التي عند "باولى"، بينما نجد بالمقابل الأقنعة عند "ليغا" تبسط الخصائص إلى خط على شكل قلب يحدد مساحة مقعرة يشطرها خط الأنف العمودي إلى شطرين.

ولكن إلى حد كبير، وجدت أكثر أنواع التجريد درامية في أقنعة " كفوبيي " عند قبيلة " سونغي " وتتكون هذه الأقنعة من تجاور أشكال تكعيبية ضخمة، وتنقسم الجمجمة إلى قسمين بخط في اللوح أو إشارة تشبه عرف



الفرس في وسط الرأس تكمل خط الأنف، وتشكل العينان اسطوانتين بارزتين أو مقاطع مخروطية، بينما يكون الأنف عبارة عن مثلث، أما الفم فيكون مستطيلاً، ويغطى السطح كله بأخاديد متوازية تطلى بألوان متضاربة من الأبيض والأسود أو الأحمر والأسود.

إن الطبيعة في الفن الإفريقي مع ذلك لا تعني الواقعية أو الإخلاص للطبيعة، فهناك في الواقع، حتى في أكثر النماذج طبيعية، توتر بين التقيد بالشكل الطبيعي وبين عدم ذلك، وهذا التوتر يوجد في كل الفن الإفريقي.

وبالرغم من كل هذا الاختلاف في التوكيد لدى الأساليب القبلية والأنواع المتعددة للأعمال الفنية، نجدها تشترك كلها في قوة التعبير. والتعبيرية في الواقع، هي جوهر الفن الإفريقي كله، الذي يكمن تأثيره الجمالي على وجه التحديد في التوتر الدرامي بين التقيد بالشكل الطبيعي وبين تحريفه، وفي زوال ذلك التوتر.

فالأقنعة تكشف عن حرية كبيرة في التعامل مع الشكل الطبيعي بعد أن تأخذ مهمتها التعبيرية بإلقاء السحر على الجمهور، ومن بين معظم الأقنعة، باستثناء نماذج " باولي، ودان، ولوبا "، نجد الوجه الإنساني مشوهاً أو مبالغاً فيه من اجل خلق مظهر غريب أو متخيل ولتحقيق تعبير مؤثر أيضاً.

المواد الملحقة في القناع تثير الروح الساكنة

والأقنعة بصورة عامة هي وجوه كانت تصنع أو تصاغ من أوراق الشجر والورق المقوى إلى جانب العاج والأبنوس والبرونز والخشب فضلاً عن جلود الحيوانات بالإضافة إلى مواد مختلفة تلبس على الوجه أو الرأس وتمثل الأجداد والأرواح والشياطين وطوطم القبيلة وغيرها، بينما اقتصر النحاس والذهب على أقنعة الملوك ورؤساء القبائل.. وكانت هذه الأقنعة توضع في مداخل المعابد والقبور والقصور.. أما أقنعة الحيوانات والطيور فكانت تنحصر في الغزلان والقرود والأرانب والثعابين والأفيال والديوك والفهود.

مع ذلك فإن قوة القناع لا تكمن إلا في المواد الملحقة به مثل الحجارة بأنواعها أوالريش أو العظام أو الجلد أو أسنان أنياب الحيوانات أو مناقير الطيور أو الخرز الملون... وفي بعض الأحيان كانت تضاف مادة عرضية دخيلة من أجل إثارة أو وخز الروح الساكنة، كما هو الحال في المسامير الغائرة في أقنعة وأصنام كونكو، الضخمة والشديدة البروز.

وكل مادة تثبت على القناع لها دلالاتها الرمزية سواء من حيث قيمتها المعنوية في القدرة الإيحائية أو من حيث موقعها... بحيث يشعر مرتدي القناع بان إنسانيته ليست بأكثر من مظهر من مظاهر الروح الكونية التي تتغلغل عميقاً في كل الكائنات الحية وفي كل الأشياء التي تفرزها الطبيعة: حجراً أو شجراً أو نهراً أو بحراً، قد أمدته بالطاقة على أن يتجاوز خصوصيته البشرية ليمتزج بشمولية الروح الكونية، وهو إذ يوجزها في قناع إنما يفعل ذلك ليعبر في أبسط الأشكال تلك عن الشمولية الكبيرة والواسعة.. حيث يصير للجزء الصغير أن يتمثل فيه الكل، وانه باستحضار الحيوانات وظواهر الطبيعة عبر القناع الذي يرتديه يؤكد حضوره في العالم الشامل لا كمركز له ولكن كجزء لا يمكن أن يكون هناك عالم من دونه.

دلالات استخدام اللون في القناع

أما بالنسبة لتلوين الأقنعة، فغالباً ما يستعمل اللون الأحمر، والطلاء الأحمر يستخرج من الطين الأحمر ويمزج مع سائل المطاط وبعض الدهون التي من خصائصها المرونة والمطاطية كما هو معمول به في صبغ الأواني الفخارية أيضاً.

وغالباً ما يجدد تلوين الأقنعة التي

تحتفظ بها لسنين طويلة حيث يعاد تلوينها سنة بعد أخرى، وأغلب الأقنعة تلون بخطوط حمراء أو أقواس مختلفة الألوان، وترتبط الألوان بنوع الأقنعة واستعمالاتها المختلفة في المراسيم والطقوس الدينية والسحرية، فمثلاً يستعمل الفنان اللون الأبيض لتلوين الأقنعة التي تمثل الأرواح الشريرة الخطرة والتي تستعمل في طقوس الموتى والدفن وهذا يعود إلى الاعتقاد بأن اللون الأبيض هو اللون الذي يمثل الأشباح والعفاريت التي تظهر في ظلام الليل الأسود.

وتقسم الأقنعة من حيث مادتها إلى نوعين:

. النوع الأول: الأقنعة المصنوعة من العاج: وهي صناعة فنية دقيقة وصغيرة الحجم على الأغلب وتستعمل في الجمعيات السرية والممارسات السحرية كما ترافق الراقصين في الاحتفالات الدينية.

. النوع الثاني: الأقنعة المصنوعة من الخشب وتستعمل في الاحتفالات العامة وفي البيوت من أجل حماية أفراد العائلة وطرد الشياطين والجن والأرواح الشريرة، وبصورة عامة فإن الأقنعة المصنوعة من الخشب أكبر حجماً وتستعمل من قبل الأفراد في البيوت.

ومثال على الأقنعة المصنوعة من الخشب والتي تعلق في البيوت، أقنعة كتب عليها تعاويذ أو حكم أو أمثال شعبية، ومن هذه الأمثال ما كتب على قناع من ساحل العاج ما معناه:

" أنت تنتسب إلى الأجداد لأنك تملك لحية، ولكن أبي كانت له لحية أيضاً، وأن هناك شبه بينكما، ولكنكما تختلفان أيضاً، وفي الحقيقة فإن عندك لحية، ولكن يعني هذا أنك أحسن مني ".

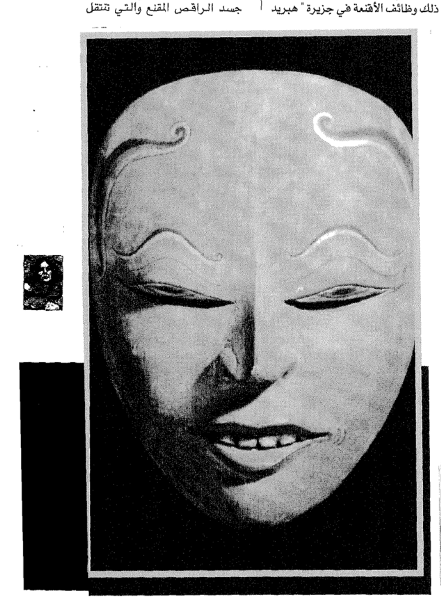
ومن الطقوس والتقاليد الدينية والسحرية التي ترتبط بالخشب، هي أن يتقدم الفنان بضحية إلى الشجرة التي يريد قطعها أو قطع بعض أجزائها كما عليه أن يقوم بقطع بعض الأجزاء منها في أوقات معينة أو مواسم معينة، وهذا ما يوفر للمرء ما يتمناه من أخشاب حيث يستفاد منها في منحوتاته، كما يستعمل الفنان في منحوتاته إضافة إلى الخشب العاج والقرون والأصداف والمحار وغير ذلك مما يحتاجه في منحوتاته.

وظيفة الأقنعة

وللأقنعة وظائف وإيماءات رمزية ذات أبعاد متعددة تختلف من مكان إلى آخر، فمنها ما ينفرد في معنى واحد من معاني الإشارة إلى القوة الخارقة، ومنها ما تتمثل فيها صفات لعدد من أسلاف القبيلة التي وجدت في الأقنعة الحرز الحريز لصيانة قدسية معتقداتها فبالغت في تزويقها وتزيينها وتنسيق ألوانها لتكون جديرة بما أوكل من وظائف لها، بمعنى في المقام اللائق لسكن تلك القوة المتمثلة في المعتقد والكامنة في كل جزء من أجزاء القناع... وهكذا كان للأقنعة أن تكفلت بالنهوض بما عهد إليها من وظائف دينية وغيرها منذ أقدم العصور. ولنأخذ مثلاً على ذلك وظائف الأقنعة في جزيرة " هبريد الجديدة " حيث تقسم الأقنعة فيها إلى ثلاثة أنواع حسب وظيفتها ودورها في المجتمع، هي:

١ . **أقنعة الشياطين والأرواح الشريرة:** وهي أقنعة مقدسة، تعود ملكيتها إلى الجمعيات السرية، وتعتبر هذه الأقنعة مخيفة تبعث الرعب في نفوس المشاهدين وتصور الشياطين والجن والعفاريت. وتلبس هذه الأقنعة غالباً في الرأس.

٢ . **أقنعة الرقص:** وهي الأقنعة التي تلبس خلال الاحتفالات الدينية والممارسات السحرية والأعياد الشعبية، ولهذه الأقنعة خاصية مهمة هي حلول الروح التي تمثل الأجداد والموجودة في القناع في جسد الراقص المقنع والتي تنتقل



إليه عن طريق القناع الذي يلبسه، وكل قناع من الأقنعة يمثل روحاً من أرواح الأجداد المختلفة.

٣ . **أقنعة الوجه:** وهي الأقنعة التي تستعمل في التمثيل والدراما، وحسب اعتقاد هؤلاء فإن المقنع يتقمص جميع الخصائص التي يحملها القناع إن كان شيطاناً أو جنياً أو روحاً شريرة، ويتحول المقنع إلى كائن آخر أو إلى نفس المخلوق الذي تقمص روحه عن طريق القناع.

وبصورة عامة فإن تلك الأقنعة تظهر بشكل إنساني مزين بالصور والرموز، التي تمثل خصائص الأرواح وطبيعتها، وبهذا تظهر أهمية الفن في إعادة شكل الأرواح والشياطين والعفاريت بشكل إنساني مع إظهار خصائصها، ويعتقد الهنود الحمر بأن هذه الأقنعة هي كائنات حية تلبس في الممارسات الدينية والسحرية.

أما في الكونغو البلجيكية فتستعمل الأقنعة في احتفالات التأهيل وبصورة خاصة الأقنعة المسماة " ميناكي " التي تلبس على الوجه وتُرمى بعد انتهاء تلك المراسيم، ويعني ذلك أكثر من رمز ديني حيث أن القوة الكامنة فيها وكذلك تأثيرها السحري ينتهي بانتهاء تلك المراسيم والاحتفالات.

وفي كثير من الأحيان لا تستخدم الأقنعة إلا في مناسبة واحدة، مثل احتفالات الذكرى، فالأسرة الإفريقية تستخدم تماثيل صغيرة تمثل "صورة أعضائها المتوفين"، ومتى تمت تأدية شعائر الحفل، فقد القناع كل قيمته. وفي حالات كثيرة، كانت عادة إلقاء القناع، تفسيراً لتعدد الأشكال. والفنان الإفريقي يحجم عن تكرار عمل نفس القناع.

فمثلاً في "الجاد" يصنع الفنانون أقنعة القبور التي تمثل روح الأجداد وعند موت احد أفراد القبيلة يلقي الساحر أو الفنان بقناع القبور مع جثة الميت كما يضع معها كرة من الطين مرسوم عليها بعض الصور والرموز السحرية الخاصة، ووظيفة تلك الأقنعة والرموز السحرية هي منع الأرواح الشريرة من الدخول مع جثة الميت إلى القبر.

ومن المعروف لدى معظم الأنثروبولوجيين بأن أكثر الأقنعة التي تستعمل في الطقوس الدينية والسحرية تُتلف أو تحرق أو تُرمى بعد استعمالها خلال الطقوس الدينية ومن قبل الفنانين أنفسهم.

لكن ما سقناه ليس بقاعدة، فهناك أقنعة لا تستخدم عادة إلا في الاحتفالات المعدة لتكريم مناسبة من المناسبات، وما تكاد تنتهي تلك الاحتفالات حتى تعود الأقنعة إلى مخابئها الأمينة . كما هو حاصل عند شعوب الدوغون . حيث تحفظ وتصان في إحدى الغابات الصغيرة والقريبة للسكن إلى حين خروجها مرة أخرى في مناسبة ثانية، وقد يسمح أن يعهد بحفظها في بعض الأحيان إلى واحد من زعماء القبيلة البارزين ممن ينتمون بنسب إلى شيء قدسي من تراب تلك القبيلة وذلك بأثر من دوافع عديدة تتمثل في رغبة في حمايتها وتأمين حراستها أو في رغبة في الاحتماء بها من الأرواح الشريرة.



وهناك أقنعة أخرى مرصودة لإرهاب العدو ولإقصاء القوى الشريرة، وهي تحتل مقاماً رفيعاً في الأعياد الأكثر شعبية في أفريقيا الاستوائية، تلك الأعياد التي كانت تقام لإيقاف الأعضاء الشباب الجدد على بعض أسرار الديانة أو بمناسبة الحصاد.

لكن أكثر أنواع النحت أهمية وإبداعاً وحيوية هي الأقنعة التي كان لها دور رئيسي في الواقع في كل أشكال الشعائر ومهرجانات الخصب والطقوس التي تؤدى عند الحصول على عضوية جمعية معينة أو الانتقال من مرحلة إلى أخرى، وفي مراسيم الدفن أيضاً.

وظيفة مزدوجة

وكانت الأقنعة تؤدي وظيفة مزدوجة، فهي تخفي الذي يتقلدها وتوفر مأوى مؤقتاً للسلف الأعلى والأرواح وقوى الطبيعة، ولذلك كان يظن بأنها خطرة على غير العارفين بهذه الشعائر كالنساء والأطفال الذين منعوا من مشاهدتها.

والأقنعة التي يلبسها الإنسان، سواء كانت على شكل وجه بشر أو حيوان أو مخلوق خيالي، يصاحبها أثناء تأدية الطقوس الراقصة، الآلات الموسيقية الناطقة، وأصبح الشخص الذي يتقنع بتلك الوجوه المستعارة واحداً من الأبطال الأسطوريين الروحانيين الذين جلبوا النعم الكبرى للإنسان، كما أن الطقوس نفسها هي دراما مقدسة تعيد تمثيل حادثة بدائية، ومثال ذلك ما يقوم به أفراد جماعة "شي وارا" التي تنتمي لقبيلة "بامبارا" في أداء احتفالات الخصب عندهم، حيث يستخدمون نوعاً من الأقنعة مثل " سيجوني كونن أو شي وارا " أي الحيوان العامل، وتعتبر تلك الأقنعة نماذج متطورة من جلد الظبي وتلبس بنوعيها الذكر والأنثى. وإذ يبدأ العمل في الحقل ويشرع الشباب في عملهم في صف واحد على إيقاع الطبول،

يقوم بتقليد قفزات الظبي، راقصان يرتديان قناع الرأس المصنوع من جلد الظبي، وهما يمسكان بهراوتين.

لقد كانت تلك الرقصة أحياناً لدى بطل الحضارة الذي علم الإنسان بأصابعه وعصاه، كيف يزرع الأرض، ومثلما كانت أقنعة الخصب هذه شائعة لدى الشعب الأفريقي المبدع للفن والذي كان شعباً زراعياً أساساً، فإن الأقنعة المستعملة عند قبول الأعضاء في جمعية معينة أو الانتقال إلى مرحلة أخرى، كانت شائعة كذلك.

وكان لتلك الجمعيات مهمات مختلفة مثل حماية الشعائر والتقاليد ومباشرة العدالة وتقديم العلاج بالإضافة إلى ممارسة الحرف والفنون، لقد كان لكل جماعة شعائرها الخاصة مثل جماعة "بورو" أو جماعة "أيكويو" بالرغم من أن القاعدة الأساسية كانت واحدة تتمثل بالموت الرمزي وبالبعث.

وهناك نوع آخر من مراسيم الانتقال من مرحلة إلى أخرى، فيتمثل في انتقال الروح من عالم الأحياء إلى عالم الأموات، إذ تقام طقوس الدفن من اجل تهدئة روح الميت الحائرة ومنعها من إلحاق الضرر بالأحياء ولضمان انتقالها الآمن إلى الحياة الأخرى.

ولتحقيق هذا أقامت شعوب "الدوغون" في مالي على سبيل المثال، احتفالات شعائرية بعد الدفن وقد كان للأقنعة دور رئيس فيها، وكانوا يُعتقدون أن روح الميت خلال الاحتفالات تلك، أخذت تشق طريقها إلى الدنيا الآخرة وأنها تعرضت في تلك الطريق إلى تهديدات من قبل أرواح المخلوقات الأخرى ولا سيما الحيوانات التي قتلها الإنسان في حياته، فإذا ما وصلت الروح إلى مستقرها، تعاد الأقنعة التي أدت مهمتها إلى الكهف حيث تحفظ هناك.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن شعوب الدوغون التي يعود تاريخها إلى أكثر من خمسة قرون خلت، تملك سلسلة من الاحتفالات الرائعة سنوياً، أشهرها مهرجان الأقنعة، الذي يمثل أشكالاً حيوانية من مالي، منها الظبي الذي يمثل الوحش ذا القرن الطويل، ثم الضبع الذي يمثله قناع مبقّع بأذنين مستديرتين وفم واسع. أما طائر نقار الخشب فيُرمز إليه بقناع طويل المنقار، كما يُرمز إلى القرد الأبيض بشكل قرد يجلس عند أعلى القناع الخشبي، ويرمز إلى الأرنب بشكل "الديومي". وهناك عدد لا بأس به من الأقنعة يركز على مجتمع "الدوغون" نفسه، مثل الصياد أو الراعي، كما يشتمل الاحتفال على الأشكال التي ترمز إلى الشخصيات النسائية، مثل القناع الذي يمثل فتاة شابة تدعى "ياجول".

ومن الأقنعة التي تستخدم في الاحتفالات ما هو هندسي الشكل، مثل " أقنعة حد السيف "، ثم أقنعة الكاناغ المصنوعة على شكل سحلية يعلوها صليب، وتمتاز بلونيها الأبيض والأسود، كما يبرز في الاحتفال أقنعة "سيريغ"، وأشهرها "السليدي" المحفور في قطعة خشبية واحدة، ويصل ارتفاعه إلى عدة أمتار. وتزدان أقنعة "الدوغون" بأشكال المربعات الهندسية الملونة، إضافة إلى الرسوم القبلية التي تُعرف باسم "المنازل متعددة الطبقات" ويقتصر استخدامها على الاحتفالات الدينية والمهرجانات الشعبية.

لكل قبيلة قناعها..

كما أن لكل قرية أو قبيلة قناع خاص بها يمثل صورة لأحد الحيوانات، ويجسد نظرة رمزية للعالم... يميزها عن القبائل الأخرى، ويمكننا أن نحدد لدى أول نظرة أن هذا القناع أو ذاك ينتسب إلى أصول الفن الموروثة من قبائل السينوفو أو البامبارا أو البوروبا أو الأوباري أو قبائل الزولو... فقناع " كاغانا " عند جماعة " آوا " مثلاً، يمثل أحد الطيور الجارحة وله بعض خصائص الإنسان، ويعلوه صليب اللورين ليصور جناحي الطير المنتشرين أو صورة الإنسان كرمز للخليقة.

أما قناع "سيراغا" فهو عبارة عن وجه مستطيل تعلوه لوحة ضخمة حفرت عليها بضعة صفوف من الشقوق العمودية، ويمثل ذلك القناع "البيت ذا الفجوات الثمان" وهو بيت كبير يعود إلى قبيلة المؤسس ويسكنه كبار القسس، وقد ضمت واجهته عدداً كبيراً من الكوى يفترض أنها الأسلاف الأوائل للإنسان.



والقناع عند قبيلة "أشانتي" ينقسم إلى جزأين متساويين بواسطة خط العيون الأفقي والذي يكون عند مركز الرأس التام أو في مركز الهيكل الكلي عندما تتوج الرأس أشكال أخرى كالقرون أو ما يوضع على الرأس من أشياء أخرى.

أثر الأقنعة على الفن الأوروبي الحديث

فقد الفن الأفريقي أثره وتأثيره بين الربع الأخير من القرن الخامس عشر والنصف الثاني من القرن التاسع عشر . الميلاديين . نتيجة الاستعمار الغربي الذي عمل على نهب وتجريد أفريقيا من كنوزها الفنية، بل وانتزاع ملكية تلك الكنوز من مالكيها الأصليين التي تمثل بالنسبة لهم أهمية قومية ودينية.. من اجل ملء متاحف أوروبا الإثنوغرافية.. ولا يجد أحد المستشارين الدوليين في

شؤون حماية وحفظ الممتلكات الثقافية ما يقارن به عمليات نهب الكنوز الفنية.. أو إتلافها سوى عمليات الإبادة البشرية التي تعرضت لها شعوب بعض هذه الأقطار.

وهنا نستذكر ما كتبه أحد أعظم المؤرخين الإغريق "بوليبوس" قبل ما يزيد على ألفي عام معبراً عن استنكاره الأخلاقي لنهب الثروات الجمالية للبلدان الأخرى، قائلاً: " ينبغي أن لا تدين المدينة لجمالها إلى النفائس المنقولة من أماكن أخرى، بل إلى إبداع ساكنيها ".

كم كان المؤرخ الإغريقي إنسانا، عندما كتب: "أنا واثق بأن فاتحي المستقبل سيتعلمون من انعكاسات الأحداث أن لا ينهبوا المدن التي يخضعونها وان لا يستغلوا نكبة الآخرين ليزينوا موطنهم".

وبرغم كل تلك الثروات والنفائس الفنية التي أفادت منها . نهبتها . أوروبا الغربية، إلا أن الثروة الحقيقية في نظر الغربيين جميعاً هي الفنون بشكل عام وفنون الأقنعة على وجه الخصوص.. بعد أن أدرك الفنانون الأوروبيون لأول مرة . في مطلع القرن التاسع عشر . القيم الجمالية لتلك الأعمال، حينما اخذوا يفتشون عن أساليب جديدة في التعبير، وذلك ما يشير إليه الناقد "رنيه هويغ" بقوله: "كان انتشار الفن الزنجي في مطلع العصر وابتداء من عام ١٩٠٦ وكانت أقنعة مستخرجة من مخازن خردة نقطة انطلاق لتحرك سيصل بفضل ماتيس والجيل اللاحق له، فلامنك وديران وبيكاسو وبواسطة التاجر بول غليوم خاصة، إلى صالات الهواة الجامعين".

وها هو " ايلي فور " الناقد التشكيلي المعاصر، يكشف سر الاهتمام بالفنون الزنجية حين يقول: " لقد كان الفن الزنجي من نحت وتجسيد (الأقنعة) وتصوير (النقوش الزخرفية) هو المنبع الحقيقي لجانب من أهم جوانب فنان القرن العشرين الراحل " بيكاسو " كما كان هو المفتاح المباشر لكل فناني "التعبيرية الأوائل.. "، ورغم ادعاء بيكاسو بأنه لا يعرف شيئاً عن أثر الفن الإفريقي عليه (الفن الزنجي.. لا أدري.. !) فإن غير قناع من الأقنعة الأفريقية يمكن أن نعثر عليها في العديد من أعماله وحسبك لوحته الشهيرة (آنسات افنيون ١٩٠٧) التي يمتلكها متحف الفن الحديث في نيويورك تصور شخصية من شخصياتها تظهر مرتدية قناعاً أفريقياً".

وقد كشف بيكاسو عن القوة الروحية للفن الإفريقي في تلك اللوحة الشهيرة التي اعتبرت نقطة تحول مهمة في فنه في النزوع التكعيبي للفن الحديث، ومهما يكن من أمر تلك اللوحة فإن المؤرخين قد نعتوا بدايات المدرسة التكعيبية باسم الفن الإفريقي لما بين طابعيهما من علاقات متشابكة ومتماثلة وذلك ما يشير إليه د. محمود امهز بقوله:

".. إن الفن الإفريقي قدم للغربيين، بما يتضمنه من قوة سحرية إيحائية ذات مدلول إنساني، وبما يمتاز به من تبسيط واختزال للأشكال وتقابل المساحات المقطعة اصطلاحياً، وتحديد سمات الوجه رؤية جديدة في التعامل مع الواقع، وانطلاقاً من هذه الظواهر في الفن الإفريقي والفنون البدائية عامة، توصل بيكاسو وبراك إلى اكتشاف إمكانية معالجة المدى التشكيلي والأحجام دون الاستعانة بأية وسيلة إيهامية، وذلك عن طريق استخدام ألوان مختلفة للمساحات المتجاورة والمتقابلة بهدف تحديد مختلف الأوضاع التي تشغلها، والتوصل إلى هذا المدى الفضائي لم يتم عن طريق التجربة الحسية مع الأشياء، بل عن طريق التفسير الذهني للقيم الفضائية التشكيلية".

أما " جان لاد " مؤلف كتاب فنون أفريقيا السوداء فيضيف إلى من تأثروا بالفنون الزنجية مجموعة من الفنانين الألمان وأغلبهم من فناني التعبيرية مثل "فلامنك، و دوران، وبشتاين". ونضيف إليهم الفنان التعبيري هيكل، وكرشنر، وغيرهم من الفنانين العالميين أمثال سيزان وبرنكوزي وموديلياني، ولا بد من الإشارة إلى عمل الفنان الروسي الحديث سيرج دياكانوف، الذي استوحى الأقنعة بأسلوب جديد خرج على إطار اللوحة وحدودها واتخذ من وجه صديقته السويسرية "ميرالدا روشا" سطحاً للرسم عليه، مستوحياً ذلك من فنون الأقنعة، ففي حوار له مع مجلة فنون عربية قال:

"إنني متيم بفن الأقنعة، أي بالفنون التقليدية غير الأوروبية، منذ طفولتي كنت أرسم على وجوه الأصدقاء ليالي حفلات الرقص المقنعة... إن رسمي قريب جداً من القناع ويمكن أن نرى ذلك على الوجه مرسوماً في الاستعمالات الطقسية التي نجدها في التقاليد الأوروبية... هناك نجد الرسم شائعاً على الوجه وله استعمال مماثل للقناع...".

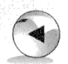
وهكذا انتقل الفن الأفريقي إلى أوروبا وأثّر في فنانيهما وفنونها، أكثر من تأثير أوروبا على أفريقيا ثقافياً وحضارياً، وأصبحت مصدراً أساسياً من مصادر الفن الأوروبي المعاصر، رغم نعت بعض النقاد الغربيين للفنون الأفريقية بأسماء مختلفة سواء بوعي أو بغير وعي، مثل: (الفن الزنجي، والفن المتوحش، والفن البدائي، والفن الأسود..)، وغيرها من الأسماء الغريبة التي لا تخلو من العرقية والعنصرية، مع أن الاتجاه الصحيح لتعريفها هو تسميتها (أفريقية).

وهذا ما فعله الشاعر الفرنسي " أبو لينير " عندما سمى مفردات مقتنياته من الفن الإفريقي بأسمائها ليقول الشعر ويكتشف الجمال: (التمائم، الرّيش العظيمة، كريات الصمغ، القلائد والأقراط، المرنات الحديدية والمتعرشات، والمحارات).

وفي الحقيقة احتاج الذوق الأوروبي جهداً (شعرياً) ليدرك جمال الفن البدائي لإفريقيا. اقتضى الأمر ذلك الجهد الذي يدعو إليه الفيلسوف " برغستون " في التحرر من الإحساس بالواقع الذي طمسته العادات، لذلك ليس محض صدفة أن يكتشف الفنانون المصابون بلوثة الحرية فنون الصحاري الإفريقية الكبرى، وحتى أحدثها، فنون بنين والدوغون، وفنون حضارات نوك وإيفا وساوه، يكتشفونه لا في البحث عن الحرية بل في البحث بحرية.

أخيرا لم يكن ذلك الفن ترفاً أو من صنع الخيال، بل كان جزءاً لا يتجزأ من بناء الإنسان الأفريقي نفسه.. حتى بعد أن تحول إلى تاريخ، مجرد تاريخ، بسبب الاستعمار الأوروبي للمجتمعات الأفريقية، حيث حرمها الحرية، وأوقف بالتالي تدفق الحياة وانطلاق الفن، ففي ذلك تأكيد على أن الفن لا يحيا إلا في ظل الحرية، لأنه أولاً وأخيراً تعبير عن المجتمع وانعكاس للحياة.

* ناقد وتشكيلي أردني



استدراكات

أمجد ناصر*

مقهى سلافيا

لم أذهب إلى براغ من قبل. كان يمكن لي أن أذهب قبل نحو ثلاثين عاما ولم أفعل. كانت بيروت تشدني إليها بإغواء لم أستطع دفع تراقص خفته التي تتناثر رذاذا على عرائش مقهى "الروضة". كنت، أيضا، قد تزوجت وصار هناك "هند" التي وعدتها بأدراج "التلال السبعة" و"يارا" التي سميتها آخر غزالة في البرية، و"مديح لمقهى آخر" الذي ربطني، نهائيا، بالكلمات. نسيت ذلك الذي قال لي: ما دمت تحب السينما وتريد أن تصبح سينمائيا إذهب الى براغ. لعله السينمائي العراقي قاسم حول في عصرية على شرفة "دائرة السينما" بالقرب من "المرابطين". او لعله الياس فركوح على درج بيتهم النازل إلى رائحة الفول مطعم "هاشم". ليس مهما من همس لي، ذات يوم بعيد، باسم براغ. لأنني لم أذهب الى براغ. أخذتني خطاي، بدلا من براغ، إلى "عدن" حيث تضاعف مرايا الجبال السوداء شمسا قادمة من جحيم "دانتي"، الى أثينا حيث كان فتى من الاردن يدعى ميشيل النمري يخطر تحت الاكروبول كقصيدة رعوية، الى قبرص التي لم تكن سوى مرصد كسول يطل على مدينة حرثتها الطائرات. ذهبت الى مئة مدينة ومدينة ولم أذهب الى براغ. فماذا سأفعل في براغ؟

أخيرا.. ذهبت إلى براغ. كان هناك مهرجان شعري دعيت إليه مع عراقيّ باريس صموئيل شمعون، أو الذي عرفته في بيروت باسم "سامي شاهين" وكانت تتراءى في عينيه القلقتين استديوهات "هوليوود". اثنان يحبان السينما ولم يصبحا سينمائيين، أحدهما يفكر بـ "هوليوود" والثاني بفدريكو فلييني والواقعية الجديدة، عبِرا "جسر شارل" في اتجاه مقهى يطبعه حنين طاعن الى أزمنة "الأرت ديكو"، الذي كان يفكر بفلييني كفَّ، منذ زمن، عن أوهامه السينمائية واكتفى برقصته المتوحدة مع الكلمات، أما من كانت تتراءى في عينيه استديوهات هوليوود وجون فورد والسيدات الفارهات في الأبيض والأسود، فما زالت تتراءى في عينيه ضاحية في لوس انجليس تلفّ القُبل والدم والرصاص على بكرات في معامل التحميض.

إلى طاولة في "مقهى سلافيا" تطل على نهر "الفلتافا" جلس الرجلان اللذان يحبان السينما وتحدثا عن الشعر والرواية وأوقات العرب المرة وليس عن السينما.

لنا نحن العرب، أيضا، طاولات في "مقهى سلافيا" الذي كان مكانا مفضلا للشعراء والكتاب والفنانين التشيكيين. بالقرب من نافذة زجاجية عريضة كان يجلس في الستينات شاعر يرتدي قلنسوة ملوّنة على رأس تتدلى منه قذل شعر بيضاء تسمى في بلاد الرافدين "عرقجينة" ويفكر بقصيدة عن بائعة سمك حسناء. ذلك الشاعر الذي يرتدي "عرقجينة" تعيده، فورا، الى بغداد كان غريبا وطويلا وضامرا يدعى محمد مهدي الجواهري. لم تكن له صورة بين "التشيك" أو الأجانب البارزين المعلقين على جدران "مقهى سلافيا"، ولكن في كتاب طُبِعَ في دمشق ترك الشاعر قصيدة مديح لمدينة المئة برج لن يقرأها "التشيكون" يقول فيها:

أعلى الحسن ازدهاءً وقعتْ	أم عليها الحسن زهوا وقعا
وسَلِ الجمّال هل في وسعه	فوق ما أبدعه أن يبــدعا.

* كاتب وشاعر أردني مقيم في لندن

«ظلال بلا أجساد» للقاص الجزائري خلف بشير
من جمالية التشكيل إلى فتنة الرؤيا

مصطفى بلمشري *

خلف بشير هو أحد الأدباء الجزائريين الذين أثروا الساحة الأدبية الجزائرية بعدّة مؤلفات، فعرفه القارئ كاتبا، وباحثا، وقاصا أسهم بشكل فعال في إنعاش الحياة الثقافية بمختلف المقالات، وخاصة في منطقة الوادي، حيث يرأس حاليا الجمعية الثقافية الولائية: " رابطة الفكر والإبداع ".



صدرت له المجموعات القصصية التالية:

١. أخاديد على شريط الزمن.
٢. القرص الأحمر.
٣. الشموخ.
٤. الدفء المفقود.
٥. ظلالٌ بلا أجساد (آخر المجموعات التي نحن بصدد دراستها).

تكشف لنا كتاباته، وممارسته الإبداعية، وتحمل في طيّاتها رؤى فنية، وجمالية التشكيل القصصي. ظلالٌ بلا أجساد قصصٌ تستمدّ فلسفتها من وحي الاهتمامات المحورية للناس، وتستخلص مفاتيحها ممّا يزخر به الواقع الجديد من تناقضات، وأزمات بحيث تتّسم هذه الأعمال بالواقعية الجديدة التي تهتمّ بتقديم الواقع من خلال قداسته، وعلاوة على ذلك إنها تحتفي بجماليات الإبداع، وتشتغل الرؤى الفنية لإنجاز نصٍّ قصصي تتضافر فيه دلالاتٌ إيجابية جمالية، تبدو أحيانا قادمة من نصوص غائية، ثم الاشتغال عليها من أجل الإيحاء بأجواء واقعية تنسجم مع الأجواء الواقعية؛ فالكاتب بشير خلف لو يكتف بتصوير الواقع كما هو، فهو يستخدم وجدانه، وعاطفته في اكتناه الواقع في حركته المتغيّرة.

ودأبَ الكاتب بشير على روح المغامرة اللغوية ضمّن سياق العمل القصصي، وبما ينسجم مع عناصره المختلفة بما فيها المتلقّي، وتشكيل مع مجمل هذه العناصر نسيجا عضويا متضافرا يحقّق مستوى جماليا عاليا.

إن قصص بشير خلف هي في جوهرها دعوةٌ ملحّةٌ وصادقة إلى قراءة الواقع ومساءلته، والانخراط فيه.. إنها دعوةٌ إلى الدخول في الواقع فكرا، وممارسة؛ فقصصه تستعيد الحياة الاجتماعية، وتستنبط حركتها، لأنها ترمي إلى التأكيد على أهمّية الوعي الاجتماعي لتقديم إضاءاتها، ومساهماتها في مشكلات الواقع.

ويبقى ما قلتُه محصورا في حدود الفرضية النظرية إنْ لم أبادرْ إلى إظهارِ مرتكزاته في مجموعته الأخيرة (ظلال بلا أجساد) والتي اشتملت على القصص التالية:

زمن الخوف، الرحيل، أشواكٌ على الدرب، عناقٌ أبديٌّ، المرافئُ المغلقة، أقوى من الأقنعة، رجلٌ على الهامش، تباريح، التشظّي، إصرار، الوجد الزّائف، أحياء يتنكّرون للشمس.

فقصة زمن الخوف تحكي قصة شعب عانى ويلات الإرهاب، والقتل المجاني للأبرياء، والذي كان هاجسا مُخيفا، ومروّعا في الآن ذاته لا يميّز بين الناس كبارا وصغارا، فهو أحد المفاصل الأساسية التي ارتكزت عليه هذه القصة التي تروي مقتل طفلة في مقتبل العمر ذات صباح عندما كانت ذاهبة إلى المدرسة، فشاهدت ولاّعة ذهبية وُضعت أمام باب منزل أحد الأثرياء صاحب مؤسسة اقتصادية، وما كادت تلتقطها حتى انفجرت عليها، فتطايرت أشلاء، وتلطّخت وريقات الكراريس بدمها الطاهر الزكي، وصعُب يومها لملمة الأطراف المتناثرة هنا وهناك، وكانت تلك الليلة الموالية للمأساة حزينة. ملأ الحزن القلوب، وتساءل الناس: لماذا حدث الذي حدث ؟ ولِمَ وقع.. ؟

أدرك الناس أن صاحب المؤسسة هو المستهدف لمحوه من الوجود، رغم أن كرمه لا حدود له. شمل جميع الناس، وداع صيته في كلّ مكان، وسمع عنه الداني والقاصي. ومن أهمّ الخصائص الفنية التي تظهر لنا بوضوح في هذه القصة أنّها نزفٌ لغويٌّ، وتوتّرٌ تعبيري يجاريان مشحونهما من مضمون القصة.. يماشيان حركته النفسية، ومجراه الوجداني المتداخل، والمتلاحق بسرعة خاطفة.

أمّا قصة (الرحيل) تحكي وضعية شابٌّ جامعي يحمل شهادة عالية من إحدى الجامعات الأجنبية، يعود إلى الوطن فلا يجد فرصة عمل تناسب مؤهلاته العلمية، بحيث يفتحُ الكاتب قصته بوصف مسهب للحالة النفسية التي هو عليها بطل قصّته.. هذا الشاب الذي عاد من الغربة يقيم مع أمه التي أنهكها المرض. تحاول إقناعه بالبحث عن عمل ليتمكّن من الزواج، فيعدّ ملفّاً بداخله دبلوم التخرّج. يخرج من المنزل على أمل إيجاد منصب عمل في إحدى المؤسسات الوطنية، أو الإدارات الحكومية. يدخل إحدى هذه الإدارات. يجد أمامه مجموعة من الشباب ينتظرون دورهم لتقديم ملفّاتهم إلى الموظف. لمّا يأتي دوره يستقبله الموظف، ويخاطبه بنبرة تجاهلية، فيضعه أمام الأمر الواقع حول سوق العمل في بلدنا، ثم يتساءل هذا الموظف تساؤلات تكشف التخابث في ثناياها كما جاء على لسانه:

"يا إلهي.. شابٌّ مثلك في ريعان الشباب متحصّلٌ على إجازات جامعية عالية.. دبلوم الدراسات العليا في الفيزياء يتسوّل منصب عمل، كمدرّس في التعليم، وفي أيّ مستوى..؟!»

فيردّ عليه الشابّ بنوع من التحدّي:

"التسوّل قد يكون مقبولًا في وقت ما، وفي ظروف ما يا سيّد."

وبينما هو يتحاور مع الشاب رنّ الهاتف فينشغل رئيس المصلحة بالردّ على المكالمة، وأثناءها راح الشاب يسترجع ذكرياته.. فيتذكّر أيام الدراسة بالخارج، وتعرُّفه على زميلة له في الجامعة، فتنشأ علاقة حبٌّ وطيدة بينهما، فهي من أسرة ثريّة، لكنها أحبّت فيه نزعته الإنسانية، وقلبه الكبير.. كما وجدت فيه الهمّة العالية، والإرادة القوية؛ وأحبّها هو لتواضعها، وصدقها، وتحلّيها بالقيم الأخلاقية النبيلة؛ ولكن حبّه لوطنه، وشوقه لأمه المريضة أجبره على ترْك هذه البلدة الأجنبية، والعودة إلى الوطن، وكانت المفاجأة أن الوطن الذي أحبّه.. سوقُ العمل فيه أغلقت أبوابها في وجهه.

ولعلّ أهمّ الأسئلة تتضافر فيما بينها تضافرا إشكاليا جدليا، فسؤال حبّ الوطن، وما تبرز معه من مواجهات حادّة، وضغوطات نفسية؛ يبقى السؤال الأهم، والأكثر بروزا وجدلا في المشهد السردي، ويبقى ذا مذاق خاص، ومنفرد؛ إذ لا يمكن التعامل مع الوطن على أنه مجرّد بقعة أرض.. بل لا بدّ من الإحساس بالانتماء إليه، وبلوغ حساسية، وتمثّل رؤياه؛ لكن هذا الموظف الذي حظي بمنصب عملٍ يتنكّر للوطن، ويقول للشاب:

"لو كنتُ في سنّك لساعدني دبلومٌ كهذا على عبور الحدود، واجتياز الموانع بطاقة الفتوّة ولزرعتُ جسدي في كل مُدُن العالم."ص ٢٨

يردّ الشابّ على الموظف قائلا:

"هذا نكرانٌ للأوطان، ولا يغفره التاريخ، ولا الأجيال الآتية."ص٢٩

وهكذا نجد أن موضوع قصة (الرحيل) يرتكز إلى واقع اجتماعي، وإنساني جد دقيق أتاح للقاص مجالاً لإجادة التحليل النفسي للبطل، والكشف عن أوضاع اجتماعية، ومهنية بلقطات تكشف واقعَ تلك الأوضاع، والتركيز على تناقضاتها بشيء بالغ من نفاذ النظرة وحركيتها، وأن يكون بالإشارات العابرة، والتلميحات البعيدة إلى الأسباب الخارجية المؤثرة في الوضع النفسي، وحالة هذا الشاب المأسوية.

ويمكننا أن نُوجز القول بأن أبعاد هذه القصة تظلّ إلى حدّ ما مرتكزة إلى أحداث ذاتية مزاجية، وحالات فردية خاصة تتجاذبها مؤثراتٌ، ودوافع إنسانية ومصيرية؛ هذا ما أحسستُه وأنا أطالع (قصة الرحيل).. حقًّا إنها قصة مكتملة بحوادثها، وشخصياتها، وأسلوبها الفنّي؛ بالإضافة إلى ذلك ثمّة آلياتٌ سرديةٌ، وتقنيات خاصة، ورؤى فنية، وجمالية مختلفة مارسها خلف بشير تختلف اختلافا كليا، ونوعيا عن تلك التي استخدمها الكثير من القصّاصين، وتعارفوا عليها.

أمّا قصة (أشواكٌ على الدّرب) فمعالمها الأساسية التي تطالعنا في تقنية القصة السابقة . الرحيل . تكاد تتكرّر بشكل، أو بآخر في هذه القصة، وإنما على مُستويات متفاوتة، وقد تبدو المهارة التقنية مجّلُوّة كثيفة، وذلك في طرافة الصور التي يتضمّنها السياق القصصي، وكأنها بحيراتٌ مسحورةٌ، ومنمنمات شعرية صغيرة.. كانت دائما، وما تزال مركز الثقل في تقنية القصة عند الكاتب، والضوء الذي يكاد يمتصّ سائر الإبداع الفني في تعبيره، وأسلوبه منها قوله:

"خرجتُ أسير في شوارع المدينة مضربا عن الانضمام إلى سيارة نقْل العمال العارية.. هيكلٌ عظميٌ يخترق شوارع البلدة، وأزقتها المُتربة.. تتحرّك كبهلواني."

ويسعى الكاتب في هذه القصة وراء اللحظة الدرامية إلى إبراز الوعود الكاذبة التي يقدّمها المرشّحون للانتخابات البلدية، فيعرضون برامجهم الوهمية، ومشاريعهم التي لا يمكن أن تتحقق على أرض الواقع، فهي في مخيّلتهم، وعلى الورق فقط، ولا يمكن تجسيدها فعليا.

فهذا رجل أعمال يعد سكان البلدة بإقامة مشاريع ضخمة توفّر الشغل، والدخل الوفير لكلّ الشبان البطّالين، وطموح من المجلس الشعبي البلدي الجديد يتبنّى قضاياهم، وانشغالاتهم اليومية. في مقدمة هذه القضايا قضية السكن، وإزالة الأحياء القصديرية من الوجود.

دار حوارٌ بين رجال الحي القديم.. قال أحدهم:

"تحمل القائمة هذه المرّة أسماء جديدة، اختفت بعض أسماء اعتدناها دوما موجودة."

ردّ عليه أحدُ الحاضرين بنبرة هادئة:

"أسماء في القائمة لا نعرف عنها شيئا. ما رأينا أصحابها."

وحين يحاول الكاتب أن يخرج ببطله من هذه الحدود الضيّقة المغلقة إلى قضايا، وآفات إنسانية أوسع وأرحب يقع في المنزلق الخطابي، وتصدر عن بطله أقوالٌ غير منسجمة إطلاقا مع النموذج الواقعي لشخصية بطل القصة، كما تبدو لنا في سياق القصة، كما يصوره هذا المقطع: ص٤٢

"برقتْ عيناه. أرسل نظره بعيدا.. بعيدا إلى قمّة الجبل المطلّ على البلدة. شدّته الذكريات إلى ماض عزيز عليه يوم أن كان هناك قائدٌ فرقةً للمجاهدين، ما انفكّ يكرّر على مسامعهم:

. وجْه بلدنا.. تأكّدوا يا رفاق أنه سيتحوّل إلى وجهٍ ضاحكٍ مليء بالحياة.. ."



وتبدو القصة أيقونات لحياة الناس اليومية، يجد المتلقّي من خلالها الواقع الذي لا يُخفي واقعا مضادّا على الإطلاق، وهذا ما يميّز هذا النوع من القصص التي يتجاور فيها الواقعان المرفوض، والمأمول معا، يخضع ذلك كله لرؤية المبدع الذي اختار الموضوع، وانتقى المعلومات حوله؛ علاوة على ذلك فإن موقع الرّاوي، وتعدّد فعْل الحكي، تسمية الشخصيات، المشهد السردي ومنطق الحلم، التكرار المشهدي.. كلّها أساليب، ورؤى مختلفة يمارسها بشير خلف برشاقة سردية، وتوضّح مدى قدرة الكاتب على رسْم شخصياته من الداخل، حيث يمنح هذه الشخصيات الصدقَ الفنّي، والحياة الإنسانية بكلّ أزماتها، ومآسيها، فهو لا يتوقّف عن إعطاء الحالة القصصية الوقتَ الكافيَ لصياغتها ناضجة معبّأة بالدّفق الحسّي، فلكي لا تنفلت من براثن المباشرة.

أمّا قصة (عناقٌ أبديٌّ) تجسّد نضال فلاّح لخدمة أرضه، واستصلاحها؛ فبطل القصة (مسعود) فلاّحٌ امتهن خدمة الأرض، وفلاحتها. التصق بالأرض وأحبّها منذ صغره، لأنه ورث هذا العمل أبا عن جدٍّ، ومع مرور الأيام تحوّلت خدمة الأرض إلى ممارسة واعية.

وكانت عائلة مسعود تتكوّن من تسعة أفراد، ممّا جعل أبناءهم بما فيهم المتمدرسين يساعدونه في خدمة الأرض، وبفضل مجهودات هذه العائلة، وهذا ما حفّز مسعود على طلب قرْض من البنك لشراء شاحنة نفعية ينقل فيها منتوجاته الزراعية إلى المناطق النائية، والمدن البعيدة؛ وما يلفت انتباهنا في هذه القصة أنّ مضمونها يشيد منطقه السّردي الغرائبي، والاشتغال على التطريز اللغوي المتطوّر الذي هو إلاّ رؤيا جديدة في الكتابة السردية المعاصرة، كما اعتمد الكاتب في معمار قصته العام على محاور منها: المونولوجات الداخلية، والتداعيات، والتكتيك اللاّوعي.

وإذا ما انتقلنا إلى قصة (التشظّي) ص١١٩، لعلّ أبرز انطباع يمكن أن يسجّله القارئ عن تقنيّة الأداء القصصي، والصياغة التعبيرية؛ هو أن الكاتب وضع الجانب الإنساني نصْب عينيه في تحريك الأحداث بشخوصها، ومضمونها، وفلسفتها الخاصة، بحيث كان البناء العام يأخذ شكل مواقف، أو مقطعات معنوية بمفاتيح دالّة تسهّل السّرد، والتنقّل بين أجزائه، إلى جانب سهولة التركيب اللغوي الذي كان يميل نحو تقنيات الاجتراء، والاختزال، وتمظهر الغنائية السّردية.. بمعنى تقديم الكاتب لعمله الموضوعي من منظور ذاتي.

بالإضافة إلى كلّ ذلك، فإن البنية الغنائية تتلبّس صورا متعدّدة منها التركيز على الوعي المتزايد، والحدث المتكامل الذي يقوم على التجزئة التي تمنح الأحداث التنامي، والتطوّر.

وهذا ما نلمسه أيضا في قصّة (التشظّي)، فنحن أمام كتابة قصصية فنية تستمدّ فلسفتها من وحي الاهتمامات المحورية للناس، وتستخلص مفاتيحها ممّا يزخر به الواقع الجديد من تناقضات، وأزمات بحيث تتواصل التجربة السّردية في (التشظّي) في معمارية رصينة ومتماسكة، وأن القالب الفني هنا يخضع للفكرة مثلما تتّسع هذه لنا، وهو قالب معتمدٌ على نسْج العلاقات الداخلية في البنّاء القصصي، فينطلق أسلوب السّرد، وتقنية الأسلوب الارتدادي انطلاقا إنسانيا يختزل الحالة النفسية في جُملٍ، ولقطات مكثّفة، وبصيغة ماهرة، وشفافية شاعرية لتصنعَ هيكل القصة، كما يصوّر هذا المقطع:

"تداخلت أصوات المعقّبين، أجمعت على تهدئة المتكلّم، وطمأنته، وتثمين دوره منذ أن حلّ بالمنطقة. ابتسم بدوره، وبدا عليه الارتياح. مباشرة أخذ بضمّ الأوراق، وكأنه يُوحي إلى الحاضرين أن الجلسة انتهت."

فمضمون هذه القصة يجسّد الوضعية المزرية التي يعيشها المواطن بسبب تجاهل السلطات المعنية لاهتمامات الناس، واحتياجاتهم اليومية كانعدام المرافق الاجتماعية الضرورية؛ بالإضافة إلى عدم تأمين مستلزمات أساسية كالإنارة، وتوفير مياه الشرب، والسكن الاجتماعي، وتعبيد الطرقات، وإصلاح الشوارع، والأرصفة؛ وهذا ما دفع أعيان البلدية لعقد اجتماع مع رئيس الدائرة لطرْح أمور مدينتهمْ عليه، فيتدخّل كل واحد من الحاضرين لعرْض قضية معيّنة، بينما كان رئيس الدائرة يثمّن كلام كلّ واحد إيهاما للحاضرين بالاهتمام بما يطرحه من خلال كتابة كلّ الملاحظات في دفتر أمامه، ويتدخّل أحدُ الحاضرين طالبا وجُوب تكوين لجنة تحصر القضايا الهامّة للمدينة؛ بينما كان هذا يطرح وجهة نظره همس أحدهم:

"لقد أضعْنا وقتنا الثمين هذا الصباح.. إذا أردتَ قتْلَ مشروع كوّنْ له لجنة !".

ونجد في قصة (رجل على الهامش) تلك المأساة الاجتماعية، والنفسية التي يعيشها المغترب عن الوطن. إن بطل القصة شابٌّ ينتمي إلى طبقة اجتماعية بسيطة، لكنه متحصّل على شهادة جامعية. طاف الوطن من أقصاه إلى أقصاه باحثا عن منصب عمل يناسب مؤهّلاته العلمية، لكن محاولاته باءت بالفشل، فبقي أمامه إلاّ الهجرة إلى الخارج، فيغادر الوطن ليحطّ رحاله في فرنسا. يقضي بها خمسة عشرة عاما مرّت كالحلم. لقد زرع جسده في هذه المدينة الجميلة، فبعد هذه المدة يتذكّر والديْه العجوزيْن العزيزيْن عليه، فيعود إلى الوطن، وتكون الفرحة كبيرة بملاقاة الوالدين، والأصدقاء، وتعرض عليه أمه فكرة الزواج، وتقترح عليه . فاطمة. ابنة جارهم (سي أحمد)، فيوافق على الزواج، ويتمّ الزفاف، ويأخذ الشاب زوجته ليعود إلى فرنسا، ولكن هذه الزوجة لا تروقها الحياة في الغربة، فتخاطب زوجها قائلة:

"ليست مدينتي، ولن تكون مهما بقيْتُ فيها، ومهما أصررتَ أنت، وليست مدينتك مهما داريتَ."

فمن غور المأساة السحيق، ومن تحت أنقاض الإعصار المزلزل قد ينكفئ نداء الحياة قليلا في صوت (فاطمة)، لكنه لا يلبث أن يتعالى من حنجرتها بوجه الريح العاصفة صارخة بعنف الثقة، والإيمان بالعودة إلى الوطن.

ومهما تناء بها درْبُ الغربة عن وطنها، ومهما طال السفر والرحيل يظل حلم العودة إلى الوطن أقوى من الهزيمة؛ في المقابل نجد أن غربة الشاب عن وطنه . وهي غربة قسرية فرضتها ظروفٌ سياسية . باعثٌ أيقظه على مدى غربة الإنسان عن جوهره؛ فإن وعيه لواقع الغربة النفسية، والوجدانية، ورفضه للموت في وطنه، هو الباعث على إبعاده من أرض الوطن، وإنّ فقدان الجوهر الجوهر يتمثّل على خير وجه في هذه القصة، ونفسية عانتها الأجيال في العشرية السوداء.. وكان الخلاص منها بعد مسافة زمنية طويلة، ومريرة؛ هذا ما أعتقد أني لاحظتُه في الهيكل العام للقصة، ومداولاتها الاجتماعية، ولوحاتها الطبيعية الغنية في دقّتها، وإيحائها.

وإذا ما انتقلنا إلى بقيّة القصص: (أقوى من الأقنعة، المرافئ المغلقة، إصرار، أحياء يتنكّرون للشمس)، هي حقيقة إبداعية فنّية تفرض نفسها، وليس فيها من الحلم إلاّ كثافة رموزه، وخصبها، وشفافيتها، وشاعريتها.. فيها من روح التفاؤل، والضّوء، والثقة مقدار ما فيها من حسٍّ عميق بأشياء الأدب، ومقدار ما في قلم خلف بشير من حيويّة، وصدق، وإتقان.

إذْ أول ماَ يطالعني هنا من تقنية السّرد القصصي عند بشير خلف ذلك الرحيل الذي ينطلق برفْق، ولين من أرض الواقع في بداية كلّ قصّة، كأنه الانتقال السحري من عالم الحواس إلى عالم الخيال، والتصعيد في مناخاته، ولوالبه، ومتاهاته، ومغامراته، ثم العودة برفق أيضا، وبلين إلى الواقع الذي انطلق منه في البدْء، ويطول بي المقام إنْ رحْتُ أستعرض جميع ما يعاودني، ولا يبرح يلوح في خاطري من حجارة الشكل اللغوي المذهّب، والصياغة التعبيرية التي ترتفع بجمالياتها، وشفافيتها إلى مستوى السّرد الفنّي المهفهف.

وإن قصص خلف بشير إبداعاتٌ جديدةٌ في أدبنا الجزائري الراهن.. جديدة في محتواها، وإبداعها، وأسلوبها، وصياغتها.. قصصٌ ممتعةٌ في كلّ ذلك إلى أقْصى حدود الإمْتاع.

كاتب وناقـــد من الجزائر



شيكاغو المصرية!

نادر رنتيسي *

منذ أن صدرت رواية الكاتب المصري المعروف علاء الأسواني " شيكاغو"، قبل أن يخفت صدى النجاح الهائل الذي حققته روايته الذائعة جدا " عمارة يعقوبيان"، والقراءات الانطباعية السريعة تستهل مداخلاتها، وتختم بالمقارنة بين الروايتين، سيما وأن التي سبقت اعتبرت أكثر الكتب مبيعا في تاريخ النشر العربي، وتم تحويلها إلى فيلم سينمائي بأكبر ميزانية في تاريخ السينما، ويحشد من النجوم الذين لم يتكرروا كثيرا في أعمال مشتركة.

وقد حاول الأسواني، في حواراته التي أعقبت صدور رواية " شيكاغو"، أن يفصل بين العملين، باعتبار أن مكانهما وزمانهما مختلفين، محاولا تبعا لذلك أن ينفي "استثمار" نجاح " عمارة يعقوبيان " حتى بدا أنه يخشى من لعنتها، فتصبح لازمة تكتب على الطبعات المسروقة لأعماله التي دخلت نجومية الاعلام.

لكنّ القراءة الأولى لـ " شيكاغو" التي يُباع منها بحسب الاسواني خمسة آلاف نسخة في الاسبوع الواحد في معدل يفوق ما حققته رواية " يعقوبيان"، تشي بكثير من التقاطع بين العملين يبرز أولهما، من شدة وضوحه، في تقنية السرد والبناء الروائي بمجمله، الذي جاء بقالب العمل الأول ليستوعب العمل الثاني بشخوصه المتعددة، الأمريكية والمصرية، التي تحتل كل منها حيزا سرديا متساويا، ومتعاقبا يبتر عند لحظة الذروة في مشهد ما، ليستكمل بعد مرور دورة الأحداث على باقي الشخصيات، تماما كما في الرواية الأولى.

وثمة الكثير من الثيمات التي يمكن التقاطها وهي تؤشر على هذا التقاطع الذي يبرره تشابه أخين لأب واحد! فالروايتان أثارتا ردود فعل واسعة في ضلعين من الثالوث المحرم: الجنس والسياسة. فإن كانت الأولى علامتها الفارقة متمثلة بالمثلية الجنسية، فإن " شيكاغو" رصدت العلاقة الجنسية لكل شخوص العمل، الكثيرة، في إطاراتها المختلفة.

وإن كان يُعتقد أن الأسواني قد " أفرط" في تقديم المشاهد الجنسية بمشاهد غاية في دقة التوصيف، فإن ذلك لم يكن أبدا بعيدا عن " الضرورة الروائية" وأجلى مثال على ذلك العلاقة التي جمعت بين طارق الجائع جنسيا، وشيماء المتدينة الخائفة من العنوسة وهي تدخل الثلاثين. تدرّج الأسواني، عبر الفصول التي تناولت علاقتهما أثناء الدراسة الجامعية العليا في شيكاغو، بالخطوات المقصودة التي قادتهما، رغم تدينهما، إلى الفراش مرات متخففين من عبء الخطيئة بتبريرات فقهية صريحة، حتى تصل ذروة العقدة بحمل شيماء وتخلي طارق عنها، فتواجه شيماء، وحدها، خطيئة الإجهاض قبل أن يعود طارق إليها في المستشفى، مبتسما، بوجه هزيل وغير حليق في مشهد مبتور ختم به الأسواني ملحمته الجديدة التي قرأ بالجنس الكثير من العلامات الفارقة بين الثقافة العربية والأمريكية.

ويستند في قراءته تلك إلى أدوات أخرى كالعلم الذي يتفوق فيه بعض العرب على الأمريكيين، بدوافع تعويض الخسارات والاضطهاد الذي لا يأتي غالبا من الآخر، كما في حالة كرم دوس، المصري القبطي الذي هرب من اضطهاد رئيسه المسلم الذي حرمه جراحة الطب لأنه لا يؤتمن على حياة المسلمين(!)، ليعود إليه، في الرواية الدرامية الخالصة، بقلب معطوب يحتاج جراحة خاصة من القبطي ذاته!

والأكثر دهشة أن تتشابه ردود الفعل على العملين؛ بل نفس المقولات المتعجلة، والأحكام المسبقة ومنها تشويه سمعة مصر، وهو اتهام طريف يفترض أن الروائي وطبيب الاسنان علاء الأسواني، مفصول من وزارة السياحة المصرية، ويكتب بشكل كيدي عن الفساد والتعذيب في السجون ونفوذ الحزب الحاكم، بل ويتطرق، في نقد غير مسبوق، لأعلى هرم السلطة.

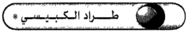
لكن المحزن أن تتشابه ظروف أخرى ومنها منع الروايتين في أقطار عربية؛ وكل له حجة في الرواية التي تبدو صادمة جهة وصولها بسوادها المجلل نحو مناطق الصمت المريبة ببياضها!

إلا أن أكثر وأجمل ما يبتعد بـ " شيكاغو" عن " عمارة يعقوبيان" تلك المسافة الجغرافية والتاريخية والحضارية بين الشرق والغرب الذي تمّ بناؤه في معمار روائي كانت مصر فيه حجر الزاوية!

* كاتب وصحافي أردني

في البدء.. كان النهر: تشكيلات شعرية

شعر حيدر محمود/ قراءة



طـــراد الـكـبـيـسـي *

في البدء: لماذا: في البدء كان النهر. في الوقت الذي، القول المأثور: في البدء كانت الكلمة. كلمة الخلق: (كنْ فيكون). وهنا لنا عدة تأويلات:

الأول: أن النهر يعني الماء. ومن الماء- قال تعالى- جعلنا كل شيء حي. ولعل الشاعر أراد أن يجمع بين الماء والكلمة في قوله:

" في البدء كان النهر،

واللغة التي اختصرتْ

تفاصيل الكلام..." (ص١٧)

الثاني: أن النهر يعني بالنسبة لكثير من الأطفال؛ الوجود الأول الذي يعرفونه، وخاصة أولئك الذين ولدوا في الأنهار. فأنا -مثلا- ولدت في الفرات وأخذتني السعالي. فكنت أعيش وأتنفس تحت الماء كما تعيش السعلاة والسمك والحيتان..لكن بعد سن العاشرة ألقوا بي إلى اليابسة. لا لأن الفرات جف. ولكن لمشيئة لا أعلمها!

الثالث: النهر الذي يفصل بين عالمين يقعان على ضفتيه. وقد يكون هذا العالمان مختلفان أومتجانسان. لكنهما عالمان كما لوكانا منفصلين مثل: جنة ونار./ خير وشر/ نعمة وبؤس/ أن تكون - أو- لا تكونَ...الخ. لكن الشيء المؤكد: حين كنا..كنا كأنا لا نكون!.

وإذا أخذنا بنظر الاعتبار: كون هذه المجموعة الشعرية في جانب منها تدور حول العلاقة بين المتنبي وسيف الدولة، نفهم أن هذه العلاقة. كانت بمثابة النهر الذي يفصل بين الخير والشر./ الأمان والخوف/ الأبيض والأسود..أي النهر الذي يفصل: الأمان والأستقرار في ظل (ضفة) سيف الدولة./ عن: الخوف وعدم الأستقرار في (ضفة) كافور ومن تلاه من أمثال عضد الدولة البويهي الذي لا نشك في أنه كان له ضلع في مؤامرة مقتل المتنبي.

-١-

أول ملاحظة تُلفت نظر القارئ في هذا الديوان: قدرة الشاعر بما له من موهبة وممارسة طويلة في كتابة الشعر ومعايشة تحولاته المتنوعة عبر العصور: من عصر ما قبل الإسلام إلى عصرنا اليوم الذي يصف فيه دنيانا بأنها عجيبة، وأعجب ما فيها:

" بأن يتساوى الذئب والحمل!

غريبة هذه الدنيا

وأغربُ ما فيها

بأنا على لا شيء نقْتتلُ!! " (ص٩)

وأعني كتابه النص الشعري ببنيات تشكيلية متنوعة:

أولها: بنية الشكل المورث. أي قصيدة البيت الشعري ذي الشطرين: موحد الوزن والقافية. ومثاله: (قصيدة الضد)؛ ومنها:

قضي الأمر، وانتهى كل

شيء

فوداعاً، يا كل شيء، وداعاً

كان وهماً كل الذي مر من عمري

وكل السنين كانت خداعا!

ولم أجدني يوماً معي في مكان

فكأنا ضدان..نأبى اجتماعا!

الثانية: بنية الشكل الحديث. أي: قصيدة التفعيلة كما باتت معروفة منذ أواخر الأربعينات على يدي روادها: السياب، البياتي، نازك الملائكة.. الخ. ومثال هذا قصيدة (آخر ما قاله أبوالطيب) حيث يتخذ النص ابتداءً، بنية السرد (القص):

" في البدء كان النهر،

واللغة التي اختصرت

تفاصيل الكلام..

"ثم يتحول النص إلى بنية : الصورة الأيقونية:

" والزعتر البري، والدفلى

وقلبي شرفة أولى..

لهدهد الحمام."

ثم تأتي المفاجأة. أوما يدعوه البعض بـ (أفق الأنتظار) وهوهنا اللامتوقع:

" – هل يدري الغمامُ

بأن هذا الماء،

ليس من الغمام!

بل إنه وجعي

المسافر في

من رئتي..إلى رئتي..."

ثم: التضمين- مع التصرف بما يناسب السياق – (من المتنبي):

" على قلق..كأن رياح

هذا الكون،

من تحتي..

ومن فوقي تكسرت السهام

على السهام! "

ويعني ما تقدم: النص الحديث الذي بات ائتلافاً لمختلفات من البنى، يجمع ما بينها التخييل. ولاً شيء غير التخييل الذي يُعرف به الشعر عند النقاد العرب القدامى.

ومثالاً آخر: (قصيدة الجائزة) حيث نحن إزاء ما دعاه صلاح ستيتيه بـ: (ليل المعنى): المعنى يولد اللامعنى. واللامعنى يولد المعنى، والفرق بين ما تقول الكلمات. وظلال الكلمات:

" وأقول لكم..

تبقى الكلمات

ظلالاً..للكلمات

حتى يلبسها الشعر عباءته

فيسوي منها دنيا

تختلف عن الدنيا

وحياةً لا تشبهها أي حياة. "

ثم:

" وأقول لكم"

أصعب من أن يمتلئ

الأبيض بالأسود،

أن ندرك: هل نكتب نحن

قصيدتنا ؟

أم تكتبنا ؟

هل ننطقها، أم تنطقنا ؟!"

كاشفاً عن مفاهيم أصبحت متداولة لدى بعض كتاب ما بعد الحداثة والبنيوية وما بعدها..حيث يخلص أخيراً إلى مفهوم للشعر بوصفه الحارس الخفي (الجواني) للشاعر، وفارسه المنقذ من قهر الصمت وغول الموت:

" أن الشعر هوالإنسان

حارسه الجواني

الساكن فيه،

وفارسه المنقذ من قهر الصمت

ووجع الوقت..

وغول الموت..الفاغر فاهُ...الخ" (ص٢٩)

الثالثة: البنية التشكيلية التي يتداخل فيها الشكلان: القديم والحديث: أي وحدة الوزن والقافية. لكن الأشطار موزعة على السطور بهيئة الشكل الحر الحديث. ومثال لها (قصيدة: من أبي مُحسَّد) – المتنبي. فهي ذات بنية حداثية من جهة، لكنها ذات بنية تشكيلية متوارثة إذا حاولنا إرجاعها إلى وزنها وعروضها كما علمنا أساتذتنا عن الفراهيدي.

أ- النص في الديوان (مثالاً – ص٧):

" يا سيدي " السيف"

بي شوق إليك،

وما أدري

لكثرة حسادي متى أصل؟!

حاولت والله،

كم حاولت..

فأنتشروا حولي جراداً

وقد أعْيتْني الحيل!

ب- النص حسب الترقين الموسيقي – العروضي:

يا سيدي الـ/ سيفُ بيْ/ شوقٌ اليـ/ك وما/ أدري لكثْ/رة حـ/سادي متى/ أصل.

مستفعلنْ/ فاعلن / مستفعلن / فعلن / مستفعلن/ فعلن/ مستفعلن / فعل

حاولت ولْ/ لاهِكمْ / حاولت فنْ / نشروا/ حولي جَرا/ داً وقد / اعْينتْني لْ/ حيلُ.

مستفعلنْ / فاعلنْ/ مستفعلن/ فعلن / مستفعلنْ/ فاعلنْ / مستفعلن / فعلُ.

الرابعة: بنية القصيدة التي يمكن أن ندعوها بالقصيدة الومضة، أواللمحة. والومضة: ومضة فكرية مثل لمع البرق في الذهن أوالمخيلة يسجلها الشاعر. في قصيدة (إرتباك): ومضة إحساس بأنه ليس واحداً. أوأن (أناهُ – الآخر) بالرغم من أن:

"الملامح ذات الملامح،

لكن عيني

غائرتان...قليلاً

وفي شفتي إرتباك،

وثمة تأتأةُ في اللسان

الذي كان يقطر شعراً..وكانْ:

ناعماً

مثل صوت الكمانْ! " (ص٨٢).

وهكذا أيضاً قصيدة (إمرأة) ومضة من ومضة جمال إمراة :

" تتحدى بُرمانها الجبلي

جميع النساء

وتصحوبتفاحها

الجمرة المطفأة !"

ولعينيها : " حينما خلق الله عينيك

قال لكل العيون:

أسجدي للعسل! "

وهذه هي المرة الثانية التي يأمر الله خلقه بالسجود (المرة الأولى أمر الملائكة أن يسجدوا لآدم) – وهذه المرة، أمر العيون – كل العيون بأختلاف ألوانها: سوداء، خضراء، زرقاء..أن يسجدوا للعيون العسلية!

-٢-

في اطروحته: (تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري. تحدث الدكتور محمد نجيب البهبيتي عما دعاه بـ(تيار الشعبية) في الشعر والذي قاده الوليد بن يزيد، وبلغ ذروته عند أبي العتاهية والعباس بن الأحنف، حيث من الخصائص الشعبية لهذا التيار الشعري تيسير اللفظ، وتقريب المعنى، وتعميم الموضوع، مع الاحتفاظ بمستوى فني يحقق للنفوس الرضى بالشعر والاستراحة إليه. فشعر أبي العتاهية على سبيل المثال – كان قريب التناول، بعيداً عن الكلفة، سهل الفهم من جميع المتلقين مهما كانت مستوياتهم، سواء على مستوى اللفظ أوإختيار الموضوع من واقع الحياة. (١).

ويمكن أن يقال اليوم الشيء نفسه عن شعر عرار: " الذي يشكل الكلام العامي واليومي- على سبيل المثال- واحداً من المصادر الأساسية التي ركن إليها في صياغة لغته الشعرية وشحذ طاقتها الأيحائية" " وقد تأثر بلغة عرار الشعرية عدد غير قليل من الشعراء الأردنيين. إذ وجدوا هذه اللغة هي الأقرب إلى روح المجتمع الذي يعيشون فيه، والأقدر على استيعاب مشكلاته والتعبير عنها، ومن أبرز هؤلاء الشاعر حيدر محمود الذي يشكل الكلام العامي واليومي واحداً من مصادره اللغوية حسب تعبير الدكتور الكوفحي. (٢).

ومن هذا – على سبيل المثال- في مجموعته التي نحن بصدد الحديث عنها: (سمها الهاري) في قوله:

"..ما لي وللشعر..

في أرض تُجزعُ من يقارب الشعر

فيها..

" سُمها الهاري"؟! (ص١٢).

" والخوازيق " في قوله:

" فأنتهي من " خوازيقي" (ص١٤)

و"المربوط، والجاري" من المصطلحات المستخدمة في البنوك قوله:

" ولن تطالبني كل البنوك بما

علي من سُلف "المربوط" و"الجاري" ! (ص١٥)

وهكذا : تشرق شمس "أبناء معروف" مرحبةً:

" باليا هلا" (ص٨٧)...الخ

أما عن تضمين أوإستلهام النصوص القرآنية: فـ (يلحظ المتأمل في شعر حيدر محمود، كثرة إستلهام الشاعر للنص القرآني، وتوظيفه في شعره" (٣) ومن ذلك – على سبيل التمثيل:

(١) إستعارة (تبت يدا أبي لهب) – على سبيل التعبير عن موقف معين في قوله:

" أني صحت من كبدي:

تبت يدي،

وعليها لعنةُ الباري! " (ص١٦)

(٢) وإستعارة قوله تعالى في سورة موسى: " فاخلع نعليك إنك في الوادي المقدس طوى" في قوله"

" الراقدون هنا تحت الثرى فرشوا

أهدابهم فاخلعي نعليك، يا جرش ! " (ص٣٥).

أما من التراث العربي الشعري فنكتفي ببعض الأمثلة:

(١) من قصيدة المتنبي في كافور الأخشدي:

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا

وحسب المنايا أن يكُن أمانيا

قوله:

لقد قتل النفطُ النفوسَ..ولا أدري

سوى أن يكون الموتُ..للموتِ شافيا

(٢) ومن الشنفرى في قوله:

وفي الأرض منأىً للكريم عن الأذى

وفيها لمن خاف القلى مُتعَزلُ

قوله:

" في الأرض، متسع، وهذا الجرحُ

يحملني إلى دفء الحقيقة" (ص١٣)

(٣) وتنبني قصيدة : (لست من مازنٍ..) على قول الشاعر الجاهلي:

لوكنت من مازنٍ لم تستبحْ إبلي

بنواللقيطة من ذهل بن شيبانا

(٤) كما ترد إشارات وتضمينات من التراث الغنائي: (طلع البدرُ عليا من ثنيات الوداع) (ص١٥١). والموشح الأندلسي المشهور:

" أيها الساقي إليك المشتكى

قد دعوناك..وإن لم تسمع" (ص١٨٩).

وهكذا القصيدة الشهيرة والمغناة: "ليت للبراق عيناً.."

وأخيراً. ما ينبغي أن نقوله: أن الاستحياء أوالأقتباس (التضمين) من الكلام الدارج، أومن القرآن، أومن التراث الشعري..لم يكن اقتباساً من أجل العلم بالشيء، بل إنه محمول في موضعه من التعبير، بمعنى أنه يؤدي وظيفته شأن الاستعارة الأستبدالية. أي يقوم مقام كلام الشاعر لوأراد الشاعرُ التعبير بكلامه هو.

-٣-

في المقطع الثاني من قصيدة (أرض ما..) يقول الشاعر:

" حيث نكون..

تكون الغربة

فاللعبة لم تتغير..

بقيت ذات اللعبة

" لا"...للشعر..

"ولا" للشعراءُ

ولكي لا يبكي البحر علينا

فقأوا عينيه،

وشربوا منه الماء ! " (ص٥٧)

وهذا يعني – بالرغم من كل ما جرى- من آلاف السنين- من حديث عن الحضارة والحضارات ومكانة الشعر في الحضارة الأنسانية..لا يزال الشعر والشعراء يعاني الغربة والاغتراب مطروداً من جمهورية إفلاطون. حيث يعيش الشعر والشاعر اليوم، غربتين: غربة الأغتراب في عالم الشعر. وغربة الأغتراب في وطنه وبين أهله وذويه، فحيثما ولى وجهه، واجه: " لا" كبيرة – سعة الأرض والسماء..تصد وجهته!

ولعله من هنا ينبع هذا النهر الجريح والأحساس بالإحباط، واليأس المر من

الحياة، وطفران الروح! وهوما يبرز صريحاً جلياً في قوله من قصيدة: (من يوميات بديع الزمان الطلياني):

" أستقيل من الشعر..

أعلن بعد ثلاثين حرباً مع الجمر..

أن الذي قلتُهُ،

كان ثرثرةً توجعُ القلب..

لا شيء يمكن أنْ يتبدل،

لا شيء يمكن أن يتحول،

فالأرض..ما زالت الأرض..

والناس يقتتلون على طينها.." (ص١٠١)

وهكذا. حيث يخاطب ولده في قصيدة: (يا ولدي):

" يل ولدي!

..وقد إختلط الحابلُ بالنابل،

والطالع بالنازل، واشتدت ريحُ القهْر..

لن يصمد إلا منْ كان له

صدر كالصخر، وإلا من كان له

يا ولدي..ظهْرْ ! " (ص١٠٧)

ولم يفت الشاعر – على ما رأى من أمريكا – أن يشطب على أمريكا:

" شطبت أمريكا..

وأنهيت زمانها اللعين

بحد هذا القلم – المسكين!

أعرف أن " بيتها الأبيض"

لن يسألني: من أنت؟!

لأنه لم يدر حتى الآن

بالذي فعلت!

لكنني أعرف أيضاً،

أنني أطفأتُ " نار القلب"

عندما رأيت وجه " بنت الكلب"

غارقاً في الطين! " (ص٦١)

لكن المفاجأة تأتي مفاجأتان :

الأولى: الخيانة:

" فلم أجدْ سوى الخيبة،

والأسى، والذل والمهانةْ..

ولم أجد سوى أقنعه الخيانة! "

والثانية: أنه انشطب هو نفسه:

" كنتُ أظن أنني شطبتُ

فاكتشفتُ أنني انشطبتُ

عندما رأيت قلمي معبأ بالماء

وأن ما كتبتُ طيلة السنين

لم يكن سوى "هراء" ! (ص٦٥)

ومثل هذا قصيدة (أقلي علي اللوم..) التي تتكلم عما وصلت إليه حال هذه الأمة التي يتحكم بها النفط والحروب والفساد حتى بات الحال على نحوما قال المتنبي:

كفى بك داءً أن ترى الموت شافياً

وحسب المنايا أن يكن أمانيا

أما الشاعر حيدر فقال:

وداعاً بني أمي..وداعاً فإنني

إلى عالم أنقى شددت رحاليا

لقد قتل النفطُ النفوس..ولا أرى

سوى أن يكون الموتُ للموت شافيا! (ص٧٥)

-٤-

وأخيراً- وكما قلنا أكثر من مرة- أن الشعر ليس مرتهناً بشكل معين- كما يظن ويقول البعض من كتاب قصيدة النثر السائدة اليوم.

" فالشكل يُعدُّ واحداً من أهم الأنظمة الاشارية التي تقوم بتوصيل العمل الأدبي." كما أن الأجناس الأدبية وأنواعها وأشكالها – في الغالب- لا تموت..بل تتحول. وقد قيل: " لا شيء يُفقد. لا شيء يولد. إنما يتحول.".

وإذا كانت القصيدة في عصور الشعر العربي الأولى قد اتخذت (الشكل العمودي) – حسب مصطلح اليوم المتداول- فإن الشكل هذا إنما جاء محاكاة للبيئة التي عاشوا فيها. أي أن ترتيب الأبيات الشعرية إنما هومن قبيل التماثل لبيوت الشَعَر (الخباء).

وقد أوضح حازم القرطاجني هذا بتفصيل واف للتماثل بين ما هو سماعي (أبيات الشعْر) وما هو بصري (بيوت الشَعَر) حيث قال: (ولما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها، متنزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر، تأملوا البيوت فوجدوا لها كسوراً وأركاناً وأقطاراً وأعمدة وأسباباً وأوتاداً، فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر. وجعلوا اطرادَ الحركات فيها، الذي يوجد الكلام به استواءً واعتدالاً بمنزلة أقطار البيوت التي تمتدُ في استواء..وجعلوا الوضع الذي يبنى عليه منتهى شطر البيت وينقسم البيت عنده بنصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه. وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه مَن ظاهر وباطن" (٤). وبذاك صار الشكل الأيقوني للقصيدة، متشاكلاً مع ما يمثله بيتُ الشَعَر في الصحراء.

هذا علماً أن القصيدة – عبر تاريخ تطورها- لم تقف عند شكل وحيد. فثمة في تاريخ الشعر العربي، ضروب من الأشكال عرفتها القصيدة، ومنها على سبيل المثال؛ ما يعرف بـ : القواديسي، والموشح. المشجرات، ذات القوافي. الدولاب. الخاتم..الخ.

وأخيراً، مرة أخيرة، (إذا كان الشعر يبدأ دوماً منذ اللحظة التي يقف فيها التفكير ويحل حُلم اليقظة). والحُلم لا يعرف شكلاً محدداً يتجلى فيه. إنه يتجلى بأكثر من شكل، وحسبما يتطلب مبدأ التوصيل من علامية: إشارية – رمزية..فإن الشاعر حيدر محمود – وكما قال أستاذنا الراحل الكبير د. إحسان عباس – : " يتنقل بحرية ودون عناء..بين الشكل العربي الكلاسيكي للقصيدة، والشكل الحديث..وهوفي الحالين: واثق من نفسه، ذلك لأن اللغة طيعةٌ تحت قلمه، فهو يشكلها كيف يشاء..." (٥).

• كاتب من العراق

المصادر والإرشادات:

(١) البهبيتي : ص٤١٢

(٢) د. إبراهيم الكوفحي : (محنة المبدع) : دراسات في صياغة اللغة الشعرية – منشورات أمانة عمان –٢٠٠٧/ ص٢٤.

(٣) نفسه : ص٤٥

(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ت: محمد الحبيب بن الخوجة – دار الغرب الإسلامي – بيروت ١٩٨٦/ص٢٥٠

(٥) الصفحة الأخيرة للغلاف الأخير: (في البدء..كان النهر) – حيدر محمود – دار اليازوري – عمان –٢٠٠٧



رحيل شاعر

عيسى الشيخ حسن *

إلى مصطفى محمد

على أنك الآن أجمل من كلّ موتٍ
وأقربُ منّا إلى وردةِ الله
أقرب منّا إلى كائنٍ اسمه الشعر
كنا نخاف عليه من البرد
والخوف
والشعراء
وكنا نظنّك تنجو بشعرك
من ثلة الصاعدين إلى الحزن
فلم يتركوك
فخاخ المحبّة تغوي الكلام
وكنت أميراً صغيراً
يحمل شبهة حزنٍ قليل المؤونة
ورداً جليل الغناءً
وقلباً ترجّلْ.
على أنك الآن أجملْ

فلا تنتظرنا
ولا تعتذر للوداع الذي ثاب إلى شعرنا
وأجهش فينا بكاءً ودهشة.
هنا يعرف الحزن أن الشمال قريب من القلب قدر القصيدة
مثل غريبٍ تناءى
فأسدل فوق الأحبة رمشه.
أعدّ شتاءً طويل الليالي لأسكب ظلك
حين يقول لي الصحب: هاتِ
فأحكي لهم عن أمير صغير
توسّد عشب الجزيرةِ
أملى على الشعر نصّاً
يجيء على هيئة الحلم
يرفرف بين الصبايا يؤثثن أيامه بالحمام
وحارتِه تتكوّم فوق أصابعه كي يغني:
" و لكنه شارع " ملء حزني تدلّلْ.
يملي على صفحة الحزن نهر الأغاني
ويملي على القلبِ داليةَ الحوشِ
يملي على كلّ صبحٍ غماماً من الضحك الأبيض المستطيل
ويملي على الحزنِ عينين
يجهش ما فيهما بمشاهدَ صوفيةٍ وغناءٍ
ويملي على كلّ أمسيّةٍ قمر الأصدقاء
يعلو ..فيتركه و ينام
يغيب ... فيشعل في النصّ ظلّ العتاب

يعيد إلى الأصدقاء الشظايا التي بعثروها
ويحمل إبرته
ثم ينقشهم ورداً على ورق العمرِ
وموتاً من العمر أطول .
أعرفُ أن قصيدتنا الآن تذوي
وأعرف أن الخريف سفير النهاية
وعينيك خبّـأتا عن عيون الأحبّة عزم الرحيل
وخابور ينفدُ
والحزن يتسع الآن كما لم يتسع
وقيثارة العاشق تذرف أيامنا
وتنوح
وأعرف أنّ المصابيح في دفتر الوقت تأفلْ.
ولا تعتذر عن رحيلك
لا تعتذر عن غياب السنونو
ولا تعتذر عن ذهاب الكراكي
إلى وجع في الخريف الأخير من الشعر
ولا تعتذّر عن جهات يبعثرها كلّ عصفِ غدٍّ و احتمالٍّ
ولا تعتذر عن خطوطٍ تثرثر في راحتيك
ولا تعتذر عن جدارٍ تداعى
أو صديقٍ أقام على النصِّ وجداً
... أضاء به الراحلون
فنادى بهم: " لا تطيلوا الغياب "
ولا تعتذرْ عن موت ناياتنا
أو فوت غاياتنا ياصديقي
ولا تنتظرنا على أول الدرب
لا تحتفل بمواسم أحزاننا
أنت تدري:
»الشتاء تغافل عن وعده، والبراري تخاصمنا،
والأغاني التي حلمنا بها محض حلم تأجل«.
سلام على ريشك المتناثر في فتنة النّص
يرسم فينا مدى الطيران
سلام على قلبك المتدثر بالشعر والآفلين
سلام على شعرك المترامي الحرائقْ
سلام علينا
ونحن نلوح ثم نغمض أعيننا
كي نرى وجهك الطفل يغفو
سلام على كل سنبلة في الجزيرة
وكل صهيلٍ جليلٍ
يعرف أن المساءات بعدك ظل لذاكرة لا تنام
سلام على الشعراء يخطون حزن البلاد عليك
سلام على قامة الحزن تسمو
وتشهق شعراً
يراود مهر القصيدة فجراً.
على أن مهر القصيدة أجفلْ.
سلام على البدر رافقنا واختفى
وخبأ فينا رحيلك يا مصطفى
ونادى على ثلة الصاعدين إلى الحزن:
»لا توقظوه.. دعوه ينام..
ويفتح حصالة الحلم
سلام على كل جرح يضيء بريقه.
ويفتح جرح المراثي ربيعاً ومنهلْ«.
على أنك الآن أقرب منا إلى وردة الله
حزناً نبيلاً
وقلباً ترجلْ.
على أنك الآن أجملْ.

- مصطفى محمد: شاعر سوري شاب قضى منتحرا قبل عام تقريباً
* شاعر سوري مقيم في قطر



بيني وبينك عهدُ ما جاورتني

أحمد الخطيب *

(1)
الحاضرونَ إليَّ من عتّابهم،
وردوا خيالي،
وانتهوْا كغبارِ طائرةٍ سريعا

***

قرأوا كتاب مدينةِ السّهر الطويل،
وعششوا في عشِّ ذاكرتي، وناموا
لي باعُ نخل هزّني فذكرتُهُ
في العاشقيْنَ، وقلتُ أبدأ من سلالته،
هنا كانوا يمدّونَ الحديقةَ بالمياهِ،
وكنتُ أرقبهم خشوعا

***

فتفيأوا عينَ الفتى
تحت الردى،
ورأيتُ منبتهم دموعا
وعرجتُ خلف نمائهم عَرَقاً
يسوعا

***

حتى إذا ما زُلزلوا زلزالهم
وقف المشيبُ بخاطري
وأضاءتْ من لدُنِ الهواءِ لهم شموعا

***

ونزعتُ عن كفِّ السلالة قوّة الماضي
لأدركَ أنّ روحَ الماءِ تدركهم جميعا

***

نامتْ ضباعٌ في الرّقاعِ،
فقلتُ أخرجُ بالسلالةِ من فراغ الحبرِ
نحوِ تخافتِ الفوضى وأنهرها،
أرشُّ على التصحُّرِ من دمي
ورقاً ربيعا

(2)
الماثلاتُ على الأرائكِ نسوةٌ
وقضينَ سبعَ سنينَ في جلخ الكلامِ،
ليهدأ الشكُّ المعشش في الهواءِ،
وقالت الكبرى: إذا ما
زُوِّجَ الحنونُ للقش الجميلِ،
فسوف يظهرُ واقعٌ عدْلٌ،
ويظهرُ ما أريدُ

***

أنا بنتُ هذا الشرقِ
أمنحُ صاحبي رئةً من القيصوم،
أبتدعُ الخرافةَ للخروج من المقالِ،
وكلُّ شيءٍ ظاهرٌ في لوحِ أمري،
أيها المعنى المُعنّى والبعيدُ

***

قالت وقد لمحتْ على خُطَبِ المدى أشجارَهُ:
استأجرهُ
إنّ الناي يصدُرُ عن شفافة سرِّه،
وأنا أرى خيرَ المنازل ما تُعمِّدُهُ الرؤى،
قال: الذي بيني وبينَكَ عهدُ ما جاورتني،
وقضيتَ،
لا إرباكَ يرقُمُهُ الوعيدُ

***

وعلى الخطى في عَشْرِ ما اختلطتْ يدانا،
قرْبَةٌ من سندس تُمحى،
وإرثٌ كامنٌ في الماءِ مُبتهجٌ سعيدُ

***

أسكنتُ أشجاري إليه،
لمستُ في أحشائه رجلاً،
فقلتُ الله من نفْسي،
ومن حنّون قريتنا،
أسماءَ غزلاني إذا نفرتْ على حدِّ البنفسجِ،
وقوع الشكِّ في الطرقاتِ نحو تبدُّدِ المعنى،

ومن ظلّي إذا علّمتُهُ بالغيم طاردني،
فظلتُ كما القصيدةُ واقعاً شَرِسَاً
يكرِّرُ نفْسَهُ في كلِّ مرآةٍ،
ويسْكِرُهُ البريدُ

(3)

وقرأتُ في القاموس عن ولد،
يمرِّرُ لثغةَ النارِ الأخيرةَ في الكلام،
وما تركتْ لهُ وصايا عن مزاولةِ الخروج من الدخولِ،
وما جمعتْ لهُ سرايا الغول عند تعدُّد الأسماءِ،
ما اكتنزتْ بلادي من بياض القمحِ أياماً،
وما ألحقتُ بالسهل السوادَ،
وكان يكفيني من الفوضى تعرُّقُ نجمتينْ

***

وقرأتُ،
ثمَّ قرأتُ،
لا قرأ الدليلُ وصيّتي
وقرأتُ،
لا شجبَ الكسوفُ الملحَ يومَ تمازج البحرينْ

***

اقرأ إذنْ
وعهدتُ لي بقصيدةٍ رعويةٍ
وعهدتُ للشبّاك أن يُمحى
إذا قفزَ المحبُّ من الحياة،
وراح للشوكِ القريبِ ينادمُ الأحبابَ،
ثمّ عهدتُ للبابِ المُكسَّرِ أن ينامَ على يديَّ
كما الغوايةُ في تصالحِ إصبعينْ

***

الوقتُ في آثارهِ
متعثرٌ من طاقةِ الحظِّ القديمْ،
وأحبُّ أن يبني النشيدَ على ولادةَ طفلتينْ

***

الحظُّ في غلوائه متعثرٌ
في سلّةِ الريحِ ابتدرنا الماءَ
قلنا للرعاةِ إذا ابتدرنا الواقعاتِ،
فسلّموا جسداً مرايا جمرتينْ

***

(4)

وقرأتُ آخرَ ما تنزّلَ من دم الياقوتِ
حتى أرجأتني العادياتُ إلى الجنوبِ من القصيدةِ،
قلتُ أجعلها إماماً للشمالِ،
فخزّني وجعي،
فقلتُ إذنْ،
أردُّ لها التوسُّطَ في الوسطْ

وقرأتُ أكثرَ ما امحتُ من المرايا خلفَها
ففصصتُ بالريحِ القديمةِ والنّقطْ
ما جاءَ من قلقي، وأوجعني
وعاجلني بماءِ فراته، حتى
إذا سرّبتُهُ ليلاً، وقلتُ لجارةِ الفوضى
هنا كان الغلطْ !

***

مدَّ البنفسجَ بيننا، وانحازَ للمعنى،
وعاد إلى القديم من الكلام،
وقال ما معنى... فقطْ !!
أن ينزوي البيتُ المُعتّقُ عن تراتيلي وخوفي،
إنّ بيتَ الريحِ مستترٌ على خلفيةِ الركضِ الذي جرّبتُهُ يوماً
وكان عليهِ أنْ يبني الفضاءَ من الدماءِ المُكثراتِ على الزنابقِ
شهوةً،
ليفضَّ طيفَ العنكبوتِ من الشّططْ،
وقد سقطْ !!

(5)

بيتانِ في لحم شقيقٍ سَرَّبَا
شقّ الأناملَ صاحبٌ نامَ الهوينى،
بين من سقطوا على ورقٍ خريفيٍّ،
وناموا،
ثمّ قاموا،
ثمّ ناموا،
والمدى أضحتْ على القنديلِ
فجراً كوكبا

***

بيتان ملتفتان للنجوى
وقد رحلَ الزمَانُ بنا
إلى جرحِ الظهيرةِ، واستعادَ
من الكتابةِ ما كبا

***

عَضُدُ المرايا في السرايا كوّةٌ
يحتاجها الماضي، وعُلّمَ ما نبا

***

هل قُوِّمتْ أسطورةٌ من فائض التكوينِ
أو قرأ المكانُ على الشقيقة لحمَ طينٍ،
واستعاضَ عن الكتابةِ بالوشايةِ مُذْهبا ؟

***

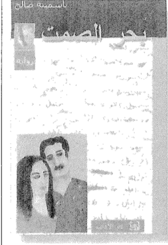
بيتان في لحم شقيقٍ سَرَّبَا
من طعنةٍ هُدِما، في لحظةٍ ذَهَبا

• شاعر من الأردن

بطل الخوف... بطل المصادفات: قراءة في رواية "بحر الصّمت" لياسمينة صالح

محجوب العياري*

يوجد "في مكان ما من هذا الليل، قلبٌ يجهش بالبكاء... قلب حاصرته الذكريات، والتفاصيل الصغيرة التافهة... قلب شقي وعنيد ومجروح... قلب لا يعرف هدنة ولا راحة... ذاك هو قلبي أنا، الساقط في فخاخ القدر الرتيب... كنت أقع دائما، أتكسر، أتوجع، ولكني في النهاية أقف من الرماد وأتظاهر بالاستمرار... ولم يكن أحد يعرف كم كنت أموت داخل قلبي..." (١)



مُرّةٌ هذه الكلمات، وجارحة !!...

مُرّةٌ هذه الكلمات، وهي تنتصب أمام قارئها عارية كأنها الاعتراف، كأنها الشهادة، أو كأنها كل ذاك جميعا...

وهي جارحة لأنها تختزل مأساة "سي السعيد"، وهو يتحدث عن نفسه، وعن أحلامه المغدورة، ونجمه الآفل...

و"سي السعيد" هذا -إضافة إلى كونه عاشقا مغدورا- هو بطل الخوف بامتياز، وقائدُ الصدفة المحض... وهو إلى ذلك كله، الشخصية الرئيسية في رواية "صمت البحر" للمبدعة الجزائرية: ياسمينة صالح، الصادرة عن دار الآداب ببيروت سنة ٢٠٠٢، والحائزة على جائزة مالك حداد لسنة ٢٠٠١.

بطل من خوف:

يفتح "سي السعيد" عينيه على عالم موحش ليس فيه غير أبٍ صارم ووحيد... فهو لم يعرف أمه أبدا... قيل له إنها ماتت وهو بعد في عامه الأول، فعاش يتيما، يجر أسئلة تثير غضب أب يكره الإجابة، مما جعله يبحث عن والد بديل وأمٍّ لا تموت أبدا... وفي غمرة شعوره بالوحدة واليتم، يكتشف أن له عمّة عطوفا، فيحبها ويتعلق بها، ويرحل ليعيش معها في الجزائر العاصمة، في حيّ "بلكور" النّابض العريق... غير أن عمته تموت فجأة، ليصبح "يتيما جدّا، وحزينا جدا، وخائبا جدا..." (٢)

يسلخ "سي السعيد" جزءا من طفولته وشبابه في العاصمة الجزائر، ثم يعود إلى قريته خائبا فاشلا بعد أن تبخر حلم أبيه الذي كان يريد أن يجعل منه طبيبا يتباهى به أمام الناس... يموت أبوه بعد ذلك فيرث عنه قطعة أرض ويتحول إلى فلاح يهابه كل سكان القرية... فتمضي حياته عادية، لا ينغصها شيء، كشأن كبار الفلاحين الذين يمتلكون الأراضي الشاسعة ويتحكمون في أقدار الفقراء من الفلاحين المأجورين...

ثم تأتي الحرب !!..

لم يكن سي السعيد، لو تُرك لشأنه، ولحرية اختياراته، لينخرط يوما في صفوف المقاومة، وينضم إلى المحاربين، بل إن الحرب كانت قدرا في حياته، وكذلك "بطولاته" التي لم يسع وراءها يوما: "الحرب كانت قدرا في حياتي أنا أيضا، لم أكن محاربا، ولم أكن متطوعا لحمل راية لا أفهم رموزها. لكني، كنت موجودا." (٣)

رموز راية المقاومة كانت أشد تعقيدا مما يمكن أن يستوعب ذهن سي السعيد الذي كان "سعيدا" بوضعه، إذ اختار أن ينأى بنفسه عما يمكن أن يكون مجلبة لتعقيدات هي أكبر منه بكل تأكيد، غير أن للثورة أحكامها وللحب أيضا...

في البدء كان بلا تاريخ، ولم يكن قد أحبّ امرأة من قبل... كان حياديا تماما، ولكنه، حين رآها تنظر إليه بدهشة ماكرة، ورآها تبتسم، أصبح التاريخ كله ملكا له وحده... كان وجهها واضحا كشمس الربيع، دافئا كنسائمه، عذبا كمساءاته... وكانت "جميلة، دافئة، ماكرة، لذيذة، وجارحة... أما هو، فكان مبهورا ساذجا، يقف على حافة البكاء..." (٤)

تنشأ خلخلة كبرى في حياة سي "السعيد" أول ما يلتقي بـ"جميلة". يقول: "جميلة، تلك التي حولتني من رجل بلا تاريخ إلى عاشق مجنون..." ثم يردف: "الحب؟ أليس هذا ما حدث لي؟ أليس هذا ما غير حياتي كلها، وغيرني من مجرد إقطاعيٍ فاسد إلى عاشق."(٥) وجميلة هذه شقيقةُ مُعلّمٍ ينتمي إلى صفوف المقاومة. ومنذ الوهلة" الأولى يتمكن حب جميلة من سي السعيد، ويظل ملازما له لا يشفى منه أبدا: "والحال أنني اكتشفت أن زيارتي هذه لن تعيدني إلى بيتي سالما..." (٦)

وإذا كنا نتفهم تماما كيف يمكن لـ"سي السعيد" أن يسقط صريعا للهوى من نظرة أولى، فإننا لا نعتبر أن حالة الحب تلك، هي التي جعلت منه مقاتلا ومقاوما وطنيا كما تحاول الرواية أن تقنعنا به في أكثر من موضع. ذلك أن التحول الذي طرأ على حياة "سي السعيد"، وجعله يفتح عينه ليجد نفسه في الجبال بين المقاتلين، كان بداعي الخوف والرغبة في المحافظة على الحياة، ولم يكن للحب دور فيه لا من قريب ولا من بعيد...

فهو، حينما طلب منه أن يؤمن مخبأ لأحد المناضلين المفتش عنهم من قبل السلطات الفرنسية لم يكن بإمكانه أن يرفض ذلك يقول: "الثورة تتظاهر أنها تعطينا حق

اختيار مواقعنا، في الوقت الذي تصدر فيه الحكم، إما جزائري مخلص، وإما جزائري خائن."(٧) خوفه من أن يقال عنه جزائري خائن، ثم خوفه من أن يقتل بعد ذلك، (مثلما قُتل العمدةُ المتعامل مع الفرنسيين) هما اللّذان جعلاه يقبل بذلك وليس إيمانه بعدالة الثورة وليس لكونه أصبح عاشقا...

يقول: "كنتُ في خطر مستمر، والأيام تمضي بطيئة ومخيفة... لم يكن هنالك شيء اسمه "الاطمئنان"، ففي الثورة كل شيء مفتوح على الخوف والقلق..."(٨)

أيام من "خوف" و"قلق" أمضاها "سي السعيد" حينما كان المناضل المفتَّش عنه مختبئا في غرفة صغيرة مهجورة في خلفية بيته، ولم يكن ليختار حياة الجبال والقتال لو لم يقع اكتشاف المخبإ، ومداهمته بعد شهر من الرعب والترقّب. يقول: "كنت رجلا، داخل حصار الحرب، اكتشف فجأة أنه مجبرٌ على فعل أشياء لم يخترها قطعا، وعندما داهمنا الجنود، لاحت حقيقة أخرى أشد وضوحا: كنت مطالبا بالحياة، ليس لأجل الوطن، بل لأجل قضية تخصني وحدي، واستقلال لا يعني سواي... كنت خائفا جدا وأنا أركض مع الرجال نحو اللاشيء..."(٩)

إذًا، الرجل هنا واضح جدا: الخوف وحده هو الذي جعله يهرب، وهو يقولها بصراحة لا لُبس فيها: "كنت مطالبا بالحياة"، أي أنه يرفض فكرة الموت أو "الشهادة" كما يفهمها المجاهدون. ولما كان قدره السيّئُ قد جعل منه هاربا ومطاردا، فقد كان من السهل على رجال الثورة أن يستدرجوه معهم إلى حياة الجبال وهو لذلك كاره. يقول: "كان يخيل إلي أنني وقعت في الفخ، وأن النهاية تدنو مني بخطوات واثقة من نفسها... في قرارة نفسي كنت أعرف أن الرجال الذين استدرجوني إلى هنا، وأولئك الذين استجوبوني ينتمون إلى الثورة نفسها التي استدرجتني من سكوني إلى هذا الهدير الموحش. كنت غاضبا ومصدوما في الوقت نفسه."(١٠)

هو ذا إذا في "قبضة" الثورة، وعليه أن يتحول إلى بطل بالرغم عنه، بعد أن سدت أمامه كل الاختيارات الأخرى: "كنت بحاجة إلى حريتي وقوتي لأعيش كما أريد، لا كما تريد الثورة أن أعيش..." (١١). غير أن الثورة لم تترك له أن يعيش كما يشاء: "كلهم جاؤوا إلى هنا ليصبحوا شهداء وطن لم يعد موتاه يوميا... كلهم حملوا السلاح تاركين زوجات وأمهات وأبناء... كلهم كانوا أبطالا مسبقا، وشهداء مسبقا... أنا لم أكن شيئا من هذا، كنت رجلا قادته الأحداث إلى هنا، إلى هؤلاء الرجال الشهداء، الذين يذهبون إلى نهايتهم باسمين، راضين عن أنفسهم..." (١٢)

لم يكن أمامه من بد سوى الالتحاق بالمقاومة في الجبال. يقول: "فجأة اكتشفت الحقيقة المرعبة: لقد أصبحت هاربا ومطاردا وكان علي ألا أسقط في فخ الاعتقادات المفبركة والجاهزة... كان علي ألا أموت شهيدا أو منسيا داخل حرب شرسة كان الرجال يموتون فيها راضين تماما على أنفسهم"(١٣). غير أنه، حتى وهو في الجبال، لم يكن يرى في نفسه جنديا حقيقيا: "لم أكن جنديا بالمعنى الحقيقي، كنت رجلا خائفا بالرغم من كل شيء..."(١٤). ولما كان خائفا، فإنه لم يكن مستعدا للموت: "لم أكن مستعدا للموت... كنت أرفض فكرة الشهادة التي تخلف الوصايا فقط..."(١٥). إنه يريد أن يكون حيا: "كنت أحب أن أكون جنديا وحيًّا فقط"(١٦)

قائد بمحض الصدفة:

في الجبال، والثورة على أشدها، لم يتعلم سي السعيد إلا أمرا واحدا: البقاء على الهامش حفاظا على حياته. يقول: "كان قد مضى عامان على التحاقي بالثوار... عامان تعلمت خلالهما معنى البقاء على الهامش... كان الجبل قاعدة مقدسة ينطلق منها الثوار باتجاه الشهادة تمنحهم شرفا أسمى من البطولة... كنت ثوريا متقاعدا... لم أكن جنديا مقاتلا... بل مجرد مشارك ضمن كتيبة..."(١٧) ولذلك لم يكن قائد الكتيبة ليكلفه بأية مهمة صعبة، ولم يكن هو ليتضايق من ذلك أو يرى فيه أي حرج: "أعترف أنني لم أكن أتضايق من عدم اشتراكي في معاركه، كنت أكتفي بالحراسة ليلا، سعيدا وراضيا، في قرارة نفسي، كنت أخشى تلك المهمات الصعبة... كان الخوف أكبر مني..." (١٨)

غير أن للـ"ثورة" أحكامها. فبعد معركة يشارك فيها "سي الرشيد" مرغما، يستشهد قائد الكتيبة، ويستشهد معه خيرة الرجال، ليجد "سي االسعيد" -وهو الناجي المحظوظ رفقة قلة قليلة من المقاتلين- نفسه يتحول إلى قائد على ما تبقى من الكتيبة: "وجدت نفسي -دون أن أريد- قائدا على ما تبقى من الكتيبة... تتكون من ستة أفراد من بينهم جريح واحد لا يقدر على المشي... كنت قائدهم المؤقت... قائد صدفة كما تقوله عيونهم..."(١٩) ثم تأتي الأوامر للالتحاق بالعاصمة الجزائر، فيدخلها "سي السعيد" قائدا نشوان سعيدا: "التحقنا بالعاصمة... كنا أربعة وكنت القائد... لشدما كنت سعيدا هذه المرة..."، غير أنه يعرف في قرارة نفسه أنه لم يكن سوى جبان، وأنه لم يكن يوما أهلا للقيادة: "لعل اختياري أنا بالذات على رأس المجموعة لم يعجبهم... كنت أشعر بالامتعاض منهم، كأنهم كانوا يرون فيّ رجلا لا يصلح إلا للخَلْف... رجلا صار مقاتلا بالصدفة..." (٢٠)

ثم كان انتصار الثورة وكان الاستقلال...

وأصبح "سي السعيد" رجلا محترما، ومناضلا صعبا، والتحق بالحزب، لينال نصيبه و"حقه الشرعي" من غنائم الاستقلال ومزاياه: "كان التحاقي بالحزب عاملا مُهمًّا بالنسبة إلي، أعطاني مزايا رجل محترم، وأكثر من ذلك، مناضل صعب..." ثم كانت الوجاهة والجاه: "كنت المُستفيدُ الأول في كل الأحوال، وكانت ترقياتي داخل الحزب جزءا من التعويض بالنسبة إلي... كنت أكبُرُ مع الأيام، لا مع السنين..."(٢١)

وبعد،

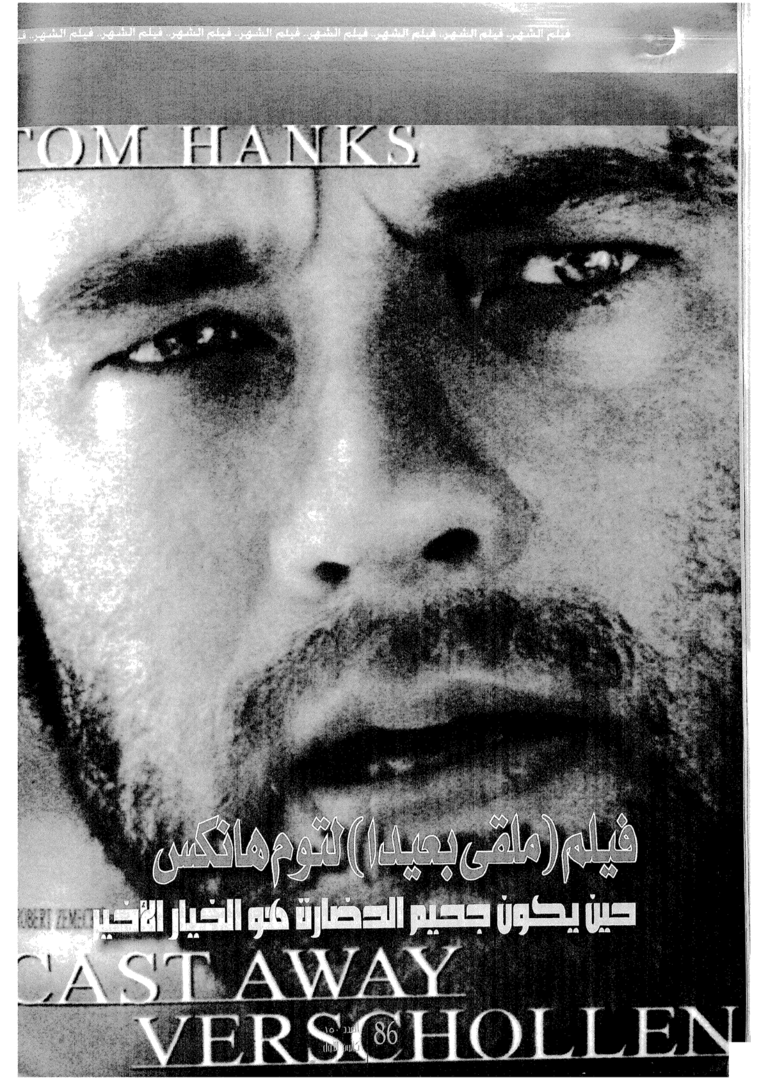
"بحر الصّمت" رواية عذبة، دافئة، ولكنها جارحة، وماكرة أيضا... وقد استطاعت ياسمينة صالح في أسلوب يفيض شعرية أن تقتحم أشد المناطق غموضا و"قداسة" في تاريخ الجزائر الحديث، ألا وهو "الثورة التحريرية"، وعرفت كيف تهتك أسرارا طالما تجنّبها الكثير من الكُتّاب، وتفاداها العديدُ من المؤرخين، نظرا لحساسيتها، وكثرة الإرباكات التي تحف بها...

و"بحر الصمت" فوق ذلك كله رواية مزعجة فضّاحة، لأنها تزيح هالات من القداسات المزعومة عن كثير من "الثّوّار" الذين جاء بهم الخوف، وتفضح حقيقة كثير من "القادة" ما أنتجتهم إلا الصدفة الخرقاء، والأقدار السيئة. كما أنها تفضح رهطا من الناس كانوا في أصلهم أنذالا، سفلة ومجرمين، وكيف أن الثورة كانت قادرة على غسل آثامهم بمجرد انتسابهم إليها، فتحولوا بين ليلة وضحاها إلى أبطال وطنيين يشار إليهم بالبنان...(٢٢)

* كاتب وشاعر من تونس
URL : www.ayarimahjoub.com
E-mail : ayarimahjoub@yahoo.fr

الهوامش والمراجع:

(١) بحر الصمت/ ياسمينة صالح، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٢، ص. ٢٤
(٢) نفس المصدر ص. ٥٨.
(٣) نفس المصدر ص. ٤١
(٤) نفس المصدر ص. ٥١
(٥) نفس المصدر ص. ٥٢
(٦) نفس المصدر ص. ٥٣.
(٧) نفس المصدر ص. ٧٦.
(٨) نفس المصدر ص. ٧٦.
(٩) نفس المصدر ص. ٧٧.
(١٠) نفس المصدر ص. ٨٢.
(١١) نفس المصدر ص. ٨٣.
(١٢) نفس المصدر ص. ٩٣.
(١٣) نفس المصدر ص. ٧٩.
(١٤) نفس المصدر ص. ١٠٨.
(١٥) نفس المصدر ص. ١١٥.
(١٦) نفس المصدر ص. ١١٥.
(١٧) نفس المصدر ص. ٨٥.
(١٨) نفس المصدر ص. ٩٢.
(١٩) نفس المصدر ص. ١١٥.
(٢٠) نفس المصدر ص. ١١٧.
(٢١) نفس المصدر ص. ١٢٩.
(٢٢) أفضل مثال على ذلك شخصية "بلقاسم" الذي كان يضطهد الفقراء من الفلاحين والقرويين، وكان يتفنن في إذلالهم والإساءة إليهم، ولكن بمجرد قتله للعمدة، والتحاقه بالمقاومين تحول إلى بطل قومي. يقول الراوي ص. ٢٥ : "لم يكن سهلا الاقتناع بعدئذ بفكرة أن الثورة تقدر على غسل آثام الناس، لمجرد انتسابهم لها... لم أكن لأقبل أن يصبح الزنديق قديسا بموجب انتمائه للثورة -أية ثورة كانت-... تخيلت فجأة "بلقاسم"... لو صار ثائرا من الثوار؟؟ تساءلت: هل بمقدور الثورة أن تغسل آثام هذا الرجل وتنسي الفلاحين والقرويين كرههم الشديد له؟ هل يعقل أن يصبح "بلقاسم" قديسا بهذا الشكل المبهم؟ وهل يعقل أن أتسامح مع ثقافة الثورة بعدئذ؟". غير أن بلقاسم ينجح في اغتيال العمدة، فتسميه الثورة "بطلا"، وما هم بعد ذلك إن كان "ابن حرام" أو "ابن خنزير" "طالما الثورة تعفو عمن تشاء وتعاقب من تشاء" ص. ٤٥.



فيلم (ملقى بعيدا) لتوم هانكس

حين يكون جحيم الحضارة هو الخيار الأخير

Cinema

إبراهيم نصرالله *

حسنا، بعد اختبار العالم ومعايشة المجتمع، وهذا الجريان غير العادي من أجل الظفر بالبقاء في أروقة هذا العصر ودهاليزه، بعد الدخول في دوامة اليومي الشاق، المرهق الذي يحوّل البشر إلى حبات ذرة تتقافز في المقلاة في طريقها لأن تصبح شيئا آخر لا يشبه الصورة الأولى، بعد الخروج من دوامة السباق مع الزمن والضوضاء وتحوّل الإنسان إلى كائن يعيش تماما وفق نظرية الارتباط الشرطي، وإن كان جرس بافلوف للكلب يجعل لعابه يسيل، فإن صوت رنة (البيجر) أو أي إشارة أخرى تصدر عن جهاز آخر تجعل الإنسان يقفز من مكانه كما لو أن الأرض بعد قليل ستنخسف تحته إن لم يتحرك.

حسنا، بعد رفع الانضباط إلى درجة التقديس، بحيث يغدو المرء عبدا طيّعا له مسيًّرا بأحكام الضرورة، وبعد أن يغدو الجمال في الحياة وعلاقاتها أشبه بساعة الشمس التي تتوسط أيام السجن الطويلة، بعد أن يغدو الفرح مختلسا، والجوهري مؤجلا والحميمي أشبه ما يكون بشهاب يعبر الظلمة غير قادر على أن يخلف وراءه سوى ذكرى الضوء الخاطف..

بعد هذا كله، ما الذي يدفع إنسانا للعودة إلى هذه الرحى الطاحنة المتمثلة في المدينة الحديثة، بعد أن أتيح له أن يجد له مكانا هادئا في جزيرة ليس فيها أي من هذه المكابدات؟

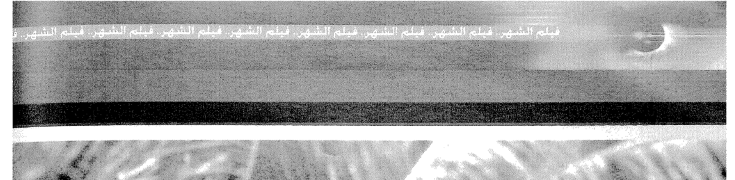
وكيف يصل إلى نتيجة تدفعه للقول في هذا المكان القصي وهو يراقب شروق الشمس: يوم لعين آخر في الفردوس! هو الذي يعرف أن هناك في انتظاره يوما جميلا آخر في الجحيم.

هذه هي حالة تشاك نولاند في فيلم (ملقى بعيدا) أو **Cast Away**، الذي قام ببطولته الممثل اللامع توم هانكس وأخرجه روبرت زيميكيس عن سيناريو لبيل برولز وتوم هانكس استغرق العمل على إنجازه في صورته النهائية ست سنوات.

ذات يوم أسرَّ هانكس لزيمكيس مخرج أعظم أفلام هانكس على الإطلاق (فورست غامب): إنه راغب في فيلم يجد المرء فيه نفسه في عزلة تامة.

طبعا، من الصعب العثور على تفسير لهذه الرغبة، خاصة وأن فكرة الإنسان الناجي الذي يجد نفسه على ساحل





جزيرة مهجورة أمر استهلكه الأدب واستهلكته السينما، استهلكه الأدب منذ (روبنسون كروزو) وقبله بزمن طويل وإن كان بدلالات أخرى (حي بن يقظان)، واستهلكته السينما في عشرات الأفلام، لعل أجملها وأرقها حتى اليوم هو فيلم (الفحل الأسود) وفيه الكثير من فيلم هانكس هذا، بل وهندسة الفيلم أو بناؤه القريب للغاية من بناء ومحاور (المنبوذ) مع فارقين أو ثلاثة لا غير، كأن يكون البطل هناك طفلا، وكأن يكون له رفيق ينجو معه هو الحصان الأسود غير المروّض، وكأن تلتقطه في النهاية سفينة تمر أمام الجزيرة، دون أن يكون مضطرا لصناعة قارب نجاة يصارع به الأمواج العاتية من أجل الخروج من (فردوسه) الإجباري.

يصور زيميكيس المشاهد الأولى في موسكو، حيث الثلج والصقيع ودرجات الحرارة المنخفضة وبطله المختلف القادم من زمن الانضباط وتقدير أهمية الزمن، إنه ببساطة الأمريكي الذي يستطيع أن يقدّم الدروس بصوت مرتفع لعمال البريد في الإمبراطورية المنهارة التي كانت تسمى الاتحاد السوفييتي، والمشهد ليس سوى هجاء مستعل لبقايا دولة عظمى، يوحي بأنها ما كانت ستنهار لولا هذا الكسل الساكن في أوصال عمالها وعدم إدراكهم لمعنى الزمن الذي هو الحياة نفسها، تقدمها أو تأخرها.

هذا التناقض بين وجود أمريكي في موسكو، وفي الساحة الحمراء أمام ضريح لينين في مشهد تال، وهو يحاول تفريغ سيارة بريد (معطلة) هناك لنقل محتوياتها إلى عربة أخرى لشركته، شركة (فيديكس) للبريد السريع، إشارة مهمة تحمل دلالتين، الأولى تتمثل في وجود تشاك نولاند في مكان غير مكانه، المكان الجنة لاستثمارات الشركات الأمريكية، والمكان (المعطل) الذي لا يمكن لنا أن نحس فداحة العطل الذي أ[illegible] إلا إذا وضعنا موظفا أمريكيا ناجـ[illegible] فيه، لمعرفة الفرق الحقيقي بين الأبيض

والأسود، أو بين التقدم والتخلف، حيث نرى المخرج هنا، ومعه هانكس وزميله الآخر في كتابة السيناريو، لم يجدوا مكانا يُهْدَرُ فيه الوقت أكثر من موسكو، تمهيدا لانتقال البطل إلى ساحل الجزيرة المهجورة في الباسيفك التي سيجد نفسه ملقى عليه بعد تحطم طائرته.

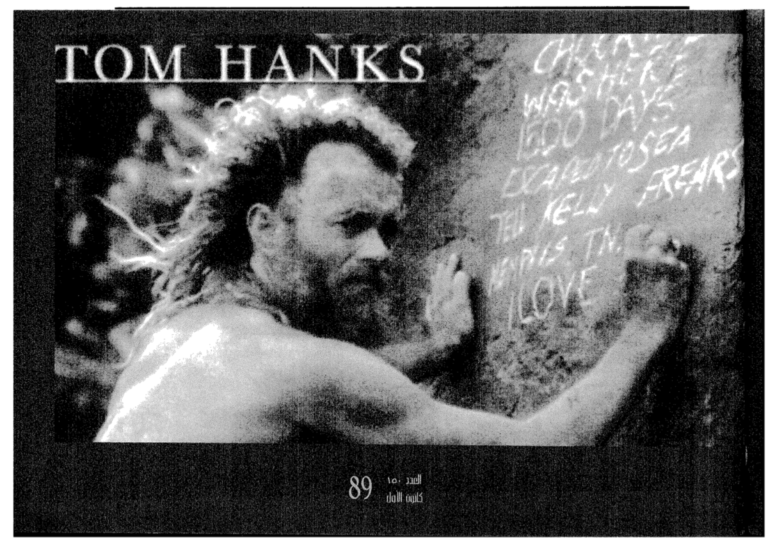
حسنا ها هو تشاك نولاند، يعثر على اسمه (نولاند) أي بلا أرض، أو الذي لا يملك أرضا، وكل ما بقي من ماضيه الدقيق ساعة جيب كان لا بد أن تكون معطلة إشارة لدورة الزمن الجديدة التي ستطحنه، بعد سقوط الطائرة، التي كان يستقلها، في البحر وغرق كل ملاحيها.

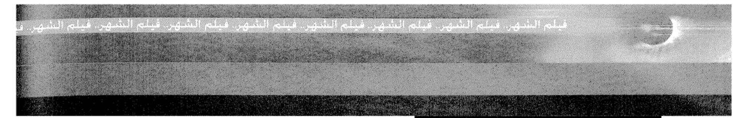
نحن إذن بمواجهة رجل يجد نفسه مضطرا أن يعيش كل ما يُناقض حياته السابقة، إن عليه أن يبدأ من الصفر.

هل أراد صناع الفيلم الذهاب إلى أبعد حد في معلقة الهجاء لتشاك؟ بحيث حولوا وجوده على تلك الجزيرة إلى نوع من العقاب لحضارة بأكملها، وتحويل الجزيرة نفسها إلى مطهَر من نوع جديد، خاصة وأن الجزيرة فعلا عذراء وليس عليها أي مبنى أو بصمة من بصمات بني البشر؟ تلك أسئلة تنتاب الإنسان وهو يتابع الحياة الجديدة لتشاك نولاند، حين يتم إعادته إلى العصر الحجري: عليه أن يجد طعامه بنفسه، أن يصطاد وأن يعاني لتحقيق أبسط حاجاته اليومية بدءا من الحصول على قطرات الندى التي يجمعها عن أوراق الشجر قطرة قطرة، وانتهاء بالسمكة التي عليه أن يبذل الكثير من الجهد كي يستحق الفوز بها، وصولا إلى العثور على جُحر يحميه من عوامل الطبيعة، الطبيعة السيدة التي تعطيك تماما بقدر جهدك المبذول لا أقل ولا أكثر، الطبيعة العادلة، المحبة، الصافية، التي يمكن القول إنها لعبت الدور الأبرز في الجزء الأول من الفيلم إلى جانب هانكس. حيث يجد نفسه في صراع غير عادي مع عواملها، مع عناصرها الأولى وخاصة: الماء، الهواء والنار. ويذهب الفيلم في هذا الصراع إلى أقصاه حين يحرم تشاك نولاند من أي رفيق، يحرمه من أي حيوان، أو إنسان يمكن أن يعقد صداقة معه أو حربا (نذكر فيلم (جحيم في الباسيفيك) الذي أخرجه الكبير جون بورمان وقام ببطولته لي مارفن وتوشيرو مايفون، حيث قسوة العزلة والعداء بين جنديين متحاربين يجدان نفسيهما مضطرين لخوض الحرب في جزيرة مهجورة استكمالا للمعارك البعيدة لجيشيهما). في المنبوذ لا نرى من الطبيعة سوى صفائها وغضبها، أما من المخلوقات فلا نلمح سوى بضع أسماك لا غير وسلطعون أو اثنين، وباستثناء ذلك ليس هناك ما يدل على وجود كائن حي آخر، فلا غناء طائر ولا نقيق ضفدع، ولا، حتى، فراشة عابرة، أين يذهب زيميكيس بكل هذا، وهو أمر غير منطقي على أي حال، فنحن لا نلمح حتى طائرا واحدا يمر من سماء الجزيرة.

يذكرنا ذلك أيضا بما فعله أولئك الشباب الموهوبون فعلا في فيلم (مشروع ساحرة بلير) حين جرّدوا أبطالهم من كل شيء وتركوهم في مواجهة غموض تلك الغابة، بحيث لا نسمع أو نشهد أي أثر لمخلوق حي مهما كان ضئيلا. هل أفاد زيميكيس من هذا العمل حين دفع الأمور إلى أقصاها، لا يستبعد المرء ذلك، فمشروع ساحرة بلير بدأ فيلما مجهولا وانتهى إلى أكثر الأفلام ربحا في تاريخ السينما مقارنة بميزانيته المتقشِّفة.

لكن زيميكيس لا يلبث أن يشقَّ طريقا خاصا هو في الحقيقة جزء أساس، إن لم يكن الجزء الأساس في الفيلم، فحينما يستطيع تشاك نولاند أن يحقق أسباب بقائه، أو شروط حياته البدائية التي توِّجت بقدرته على إشعال النار، نجده مصادفة، والمصادفة في تاريخ الوعي البشري كانت اليد الحانية التي تمتد للبشر بين حين وآخر وتنتشلهم من عماهم ومن الظلمة المحدقة بهم، أو تشق لهم طرقهم المسدودة. رغم أن تشاك نولاند القادم من الحضارة، يعرف بالتأكيد رحلة البشر الأولى





ومفردات حياتهم، مثل الصيد بالحربة، إشعال النار بالاحتكاك.. وما إلى ذلك، لذا يمكن القول على هذا الصعيد أن لا مصادفات..

لكن المفارقة تلعب دورها الأهم في الفيلم حين يعثر تشاك المهجور، المنبوذ مصادفة على ما ينقصه فعلا، الرفيق، حين يصاب بجرح أثناء محاولاته اليائسة لإشعال نار، ويمسح دمه بكرة كانت في أحد الطرود التي جرفها الموج للجزيرة بعد سقوط الطائرة في البحر وغرقها.

المصادفة أنه يرى في شكل الدم الذي طُبِعَ على الكرة ما يشبه وجه كائن، ولكنه كائن غامض، لا ملامح له، ليس فيه سوى ما يشبه الأنف، عندها فقط، يدرك تشاك مأزقه الحقيقي: إنه بلا رفيق، وإذا ما تذكرنا أنه وصف الجزيرة بالفردوس حين قال: (يوم لعين آخر في الفردوس) فإننا نتذكر مثلنا الشعبي الذي يقول (الجنة من دون ناس ما بتنداس) أي لا تُسكن. لذا يبدأ تشاك بتشكيل ملامح رفيق رحلته ولا يلبث أن يطلق عليه اسما هو (ويلسون) حيث لا وجود حقيقيا للكائن إن لم يكن يملك اسما يدل عليه.

وهنا نتوقف عند نقطة لا نستطيع تجاوزها وتتمثل في أن صنّاع الفيلم كان يمكن أن يسوقوا هذه المصادفة نحو اتجاه آخر، كأن تسقط الكرة في الطين ويتشكل الوجه أو بعض أجزائه، ثم يُترك الأمر لتشاك نولاند أن يكمل المهمة، لكنهم لم يفعلوا ذلك وحسنا فعلوا، فأن يكون الرفيق أو الصديق أو هذا المولود الجديد الذي يدعى ويلسون جزءا من دم تشاك يدفع المعنى نحو أبعاد أعمق، ويحوّل ويلسون إلى جزء حقيقي من تشاك، وُلِدَ من دمه وشكّلته يده، لذا، كان من الطبيعي حين يركل تشاك ويلسون في موجة يأس، ويلسون الذي أصبح يحادثه ويبوح له بكل شيء، ويطير ويلسون نحو الشاطئ، كان من الطبيعي أن يدرك تشاك بعد ثوان حجم جريمته، ليبدأ بالبحث عنه مناديا عليه، مرددا اسمه بصوت مجروح في ليل الجزيرة الموحش، إلى أن يجده (قتيلا)، ونقول قتيلا لأن الموج تكفل بإكمال ما فعلته ركلة تشاك، لقد تم محو وجه ويلسون.

حين يصل الأمر إلى هذا الأمر، لا تقوم المصادفة بإعادة ويلسون للحياة، بل الوعي الكامل، حيث يقوم تشاك بفعل ذلك مستخدما دمه، ولكنه هذه المرة يقوم بجرح نفسه ورسم وجه رفيقه بدمه لا بأي شيء آخر.

في حال ويلسون ما في حال تشاك، إذ نرى الثاني ينحل، وهو أمر مدهش فعلا وفي غاية الصدق والإخلاص للعمل الفني، حيث يفقد توم هانكس أكثر من عشرين كغم من وزنه ليُقنع المشاهد بأنه أمضى فعلا أربعة أعوام على أرض الجزيرة يعيش بأقل القليل، بعد أن تم وقف التصوير لمدة عام كي ينخفض وزنه. ونرى في الجانب الآخر ما يصيب ويلسون، فالوجه المرسوم على الكرة بدأت التجاعيدُ تغزوه يوما بعد يوم لأن الهواء يقل تدريجيا داخل الكرة، وهو أمر منطقي، لكن دلالاته تتجاوز هنا الحقيقة العلمية، فويلسون أملت الضرورة وجوده في غياب حرية الاختيار، لذا من الطبيعي أن يمضي به زيميكيس إلى

Cinema

مصيره حين يخطو الخطوة الثانية في فيلمه، أي حين ينجح تشاك بصناعة قاربٍ قادر على عبور جبال الموج التي تحف بالجزيرة، وبعد أن يدرك سرّ نبض البحر بحيث يصبح قادرا على معرفة الزمن الدقيق لمده وجزره.

ينجح تشاك إذن باجتياز الموج رغم نحوله وضعفه البادبين، وينجح معه ويلسون الذي يقف منتصبا كبحار في مقدمة القارب، لكن ذلك لا يمكن أن يستمر إلى النهاية، إذ لا بد من موجة أخرى تصوغ المسار الروائي للفيلم وبطليه، تهزم الحي دون أن تدمره، وتلقي بالكائن الرمزي إلى حتفه وقد أصبح تشاك على حافة النجاة.

في الوقت الذي يبدأ تشاك باستعادة وعيه تكون الأمواج قد بدأت تجرف ويلسون إلى مصيره، أو إلى نهايته الطبيعية، حيث لا يمكن أن يكون له مكان في أرض البشر، وحينما يدرك تشاك ما حل برفيقه يندفع خلفه (رغم الإنهاك الذي يُفتت أوصاله) يندفع للماء محاولا إنقاذه، لكن ويلسون يبتعد أكثر فأكثر، وهنا يؤدي توم هانكس واحدا من أقوى مشاهد الفيلم، بل ربما أهمّها، وهنا ندرك أنه قد فقد جزءا غاليا من ذاته، أولم يولد ويلسون مرتين من دم تشاك نولاند؟!

قبل الانتقال إلى الجزء الثاني من الفيلم، أي عودة تشاك إلى مدينته، لا بد أن نتساءل لماذا لم يكتف تشاك بصورة حبيبته كيلي (هيلين هنت) التي كان ينوي الزواج منها بعد عودته مباشرة حين كان يعيش على تلك الجزيرة، لماذا كان لا بد من ويلسون حتى يجد توازنه؟

ربما كان ذلك يعود إلى أن الحبيبة كائن متحقق الوجود في مكان آخر، وحلمه أن يعود إليه لا أن يكتفي بصورته في حياته على الجزيرة؛ نلاحظ مثلا أنه يرسم صورة حبيبته على إحدى الصخور بحجم كبير، لكنه لا يتوقف طويلا عند الصورة حين يرحل، لأنه لا يتعامل معها باعتبارها الأصل، فهي في الحقيقة الكيان الشاحب لوجود مكتمل هناك في البعيد يناديه، عكس ويلسون الذي لا وجود له خارج الحيز الذي يشغله والدور الذي يؤديه.

كان إذن من الطبيعي أن يغدو ويلسون جزءا من تشاك، لكن الطبيعي أكثر أن يفقده حتى يسترد فعلا حياته القائمة على الحقيقة لا الوهم.

مشكلة تشاك في الجزء الثاني من الفيلم أنه يجد نفسه في مهب وهم آخر، وهمه الخاص المتشكل والسّاكن فيه طوال سنوات العزلة، وهمه الذي لعب دور طوق النجاة هناك كي يعود إلى العالم الذي هو منه، لكنه في الحقيقة يعود إلى صورة مغايرة غير تلك الصورة التي كان يظن أنها الحقيقة الوحيدة، حيث الزمن كان كفيلا بأن يختبر الحقائق كلها ويعيدها إلى أصولها (الوهم) وفي ذلك مسحة عبث غير مشتقة من كابوس العقل، أو من تشاؤمه الذي انبثق نتيجة تأمل هذا العقل صورة الوجود في مدينة أمريكية، بل لتأمله جوهر الحياة نفسها، الحياة بمطلقها ربما، حيث يتجاوز المعنى الحياة الأمريكية في نهايات القرن العشرين وبدايات القرن الجديد التي هي زمن الفيلم.

ثمة حياة تسير غير عابئة بالفرد الذي تخسره، لأن خسارته تتمثل في تلك اللحظة، لحظة الفقدان وما يليها من زمن قصير، وذلك بعكس حياة الفرد الذي لا يمكن أن يحقق حضوره إلا بوجود الآخرين.

هل يمكن القول هنا إن المجتمع بأكمله كائن ضخم غير اجتماعي حين ينظر للفرد كجزء ضئيل منه مهما كان حجم هذا الفرد وأهميته في النهاية، لأن الحياة دونه قادرة على أن تسير، أو تواصل سيرها باستمرار؟ وهل بالتالي نقول إن الفرد لا يمكن أن يكون خارج الجماعة ومكتفيا بذاته حتى لو كان في لحظة ما أهم من كتلة هائلة من البشر وأكبر منها؟

هل يمكن الوصول إلى هذه النتيجة بالتالي: إن الفرد هو الكائن الاجتماعي، إي ان صفة (الاجتماعي) لصيقة بالفرد لا بالمجتمع؟

المخرجون الكبار لا يتركون شيئا للمصادفة، حتى وهم يجعلون المصادفة جزءا من بنية أو مفاصل عملهم أحيانا. وهكذا زيميكيس ومعه هانكس وبيل برولز. فوهم تشاك العائد يتمثّل في أكثر من صورة، أهمها بالتأكيد وهم الحبيبة التي تزوجت من طبيب أسنانه، في الوقت الذي كان هناك على الجزيرة يقاسي عذاب الألم من أحد أسنانه، مضطرا لاستخدام حذاء للتزلج على الجليد لاقتلاعه (وجده بين الطرود أيضا)، وحينما يتمكن من ذلك يفقد وعيه من شدة العذاب. هل كان زيميكس يلعب في ملعب المصادفة هنا؟ بالتأكيد الإجابة هنا هي النفي، لأننا لا نستطيع أن ندرك مغزى ما كان يعانيه تشاك إلا حين نعرف أن الحبيبة قد غدت زوجة لطبيب أسنان، وإلاّ لكان بإمكان زيميكيس أن يفجّر الألم في أي عضو آخر من أعضاء جسد تشاك نولاند في معزله المرّ ذاك.

كما أن الوهم الثاني قائم في أنه عاد للمجتمع حيا، لكن الحقيقة الاجتماعية التي تخلّقت وراءه حولته إلى ميت من زمن، بل إنها حفرت له قبرا وخصته بشاهدة عليها اسمه وتاريخ موته.

يسأل تشاك: وما الذي وضعتموه في التابوت؟

ويجيء الرد: بعض أشيائك الحميمة التي كانت في حوزتنا.

وهذه مفارقة أخرى تدل على المعنى الذي قصدناه حين أشرنا إلى أن الفرد هو الكائن الاجتماعي وليس المجتمع لأن تشاك كان يفعل النقيض على الجزيرة، كان يتشبث بكل ما يرمز للأشخاص الذين يحبهم، في الوقت الذي كان فيه المجتمع يفعل العكس أي دفن كل ما يشير إليه. كما نلاحظ أن الاحتفاء بعودته كان مظهريا تماما، فهم يطلبون منه أن يبتسم فقط في حفل عودته، مما يشير إلى أن النصر الوحيد الذي يمكن أن يتحقق هنا هو نصر الإنسان الخاص ببقائه حيا، لا نصر الآخرين بعودته، لأنهم طووا صفحته من زمن بعيد، بما يعني أن قضية الموت كقضية الحياة في النهاية لا يمكن أن تكون سوى قضية خاصة؛ بحيث يمكننا القول إن الفيلم يتحول في النهاية إلى اختبار للعلاقة القائمة بين اجتماعية الفرد وفردية المجتمع.

ربما يكمن هنا اتساع معنى هذا الفيلم، وفحواه، وقد كان بإمكان صنّاع الفيلم أن يواصلوا تألقهم هذا ليخرجوا بفيلم آسر بالتأكيد رغم الأعمال الكثيرة المشابهة التي تستدعيها مشاهدته، لو أنهم اكتفوا بهذا الغنى، لكنهم أصروا في آخر مشوارهم على كسر هذا الأفق الرحب للفيلم بتلك النهاية الملفّقة إلى حد يثير السخرية.

تشاك نولاند واحد من المنتصرين المهزومين، الذي يفقد في طريقه إلى تحقيق نصره أهم شيء سعى إليه: هدف النصر.

لكن السؤال الذي لا بد منه في النهاية: رغم هذه النتيجة، هل كان الأمر يستحق كل هذا العناء والمكابدة للعودة إلى الحياة مرة أخرى؟

والجواب بالتأكيد: نعم. لأن ما حققته إرادة تشاك نولاند لا يقل سموا وأهمية عما كان يتوق إليه، سواء أكان يعي ذلك أم لا يعيه، لقد عاد من هناك وكأنه ذلك الشخص الذي بنى العالم من نقطة الصفر، لذا كان من الطبيعي أن يُلقي نظرة ساخرة على ولاعة أوتوماتيكية يمسكها بيده ويشعل نارها، يتأمل الشعلة الصغيرة ويتذكر أنه، ولا أحد غيره استطاع أن يشعل ناره الخاصة بيديه هو لا بيدي سواه؛ خاصة إذا ما تذكرنا أن صرخة النصر الوحيدة التي يطلقها على الجزيرة هي التي تعقب إشعاله للنار، النار التي كانت على الدوام في المخيلة البشرية سر الأسرار الذي لا بد من امتلاكه كي يكتمل الوجود البشري.

* شاعر وروائي أردني



■ إعداد:
د.أحمد النعيمي*

«أرملة قاطع طريق»

لـ «ميسون صقر»

عن دار ميريت للنشر والتوزيع بالقاهرة، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدر ديوان شعر جديد بعنوان «أرملة قاطع طريق» للشاعرة الإماراتية ميسون صقر.

يقع هذا الديوان في (١٩٠) صفحة، ويضم ستة عناوين رئيسية، أدرجت الشاعرة تحتها قرابة الستين قصيدة، وهذه العناوين الرئيسية هي: آخر قطرة في الكأس، صندوق الميت، تحت ظل خيمة، كان أبي، مائدة العشاء الأخير، وبقوة الماضي.

ومن المعروف ان ميسون صقر القاسمي صاحبة هذا الديوان شاعرة وفنانة تشكيلية من دولة الامارات العربية المتحدة. وهي أديبة لها حضورها المتميز في الساحة الثقافية العربية، حيث شاركت في غير مهرجان ومؤتمر ومعرض، كما اصدرت عدداً من المجموعات الشعرية، وعرضت لوحاتها التشكيلية في غير دولة عربية وأجنبية.

تقترب قصائد «أرملة قاطع طريق» من روح السرد ومعانيه، ولعل صاحبة هذه القصائد حريصة على ان تجعل لشعرها نكهة خاصة وبصمة خاصة، وهي في مسعاها هذا لا تصعد مع القصيدة الى اعلى درجات الخيال، ولا تتخلى عن الصورة الشعرية في الوقت ذاته، لذلك ظلت قصائد الديوان هادئة، وحائرة أو ممسكة بلغتين: لغة السرد ولغة القصيدة.

وإذا كانت قصيدة النثر - بشكل عام - قد تخلّت عن الغنائية والبحور الشعرية، أو الإيقاعات الموسيقية المعروفة من أجل الذهاب الى ايقاعات أخرى تبدو خاصة، فإن مثل هذا الأمر يتجلى في قصائد ميسون صقر، ويمنحها خصوصية متزايدة.

وحين تسعى الشاعرة لرسم صورة، فإنها تقول: ها أنا ارسم بالكلمات، أو انني الآن أتخيل:

«لم أزرع شجرة لوز
لكن عبّاد الشمس
كان كفيلاً بأن يوزع الضوء
على الحديقة
بأن يخفي ابتسامتي بين البذور
بأن يرسم في خيالي شمساً
حين أجوع آكلها» (ص١٢١)

ولعله من المناسب في هذا العرض الموجز أن نترك القصائد تتحدث عن نفسها، حيث تقول الشاعرة في واحدة من قصائدها:

«الخطوات العَجْلى
لا تملك ثباتاً
الكون يئنُّ
العالم يستمع إلى الجثث المحروقة» (ص١٤٨)

وتقول في قصيدة أخرى:

«دون مبالاة تسكب فمها في الحديث
دون ابتسامتها، ترتعش تحت الغطاء
دون عضلات قوية، تنمو أعشاب هزائمها
وتنام أعضاؤها المبتورة في الصقيع
تلك هي التي أراها في الحلم كلما
أوت الوحوش الى كهوفها
ونامت الأرض مستريحة هناك» (ص١١٩)

وتقول في أخرى:

«أرقص حول النار
وأظنني محترقة
أظنني أسيرة هذا الظلام» (ص٦٠)

جملة القول: ان ديوان «أرملة قاطع طريق» اضافة جديدة الى منجز ميسون صقر الشعري، وقد باتت تجربة ميسون الشعرية بحاجة الى دراسة أكاديمية، أو غير أكاديمية مطولة، تضع يدها على القضايا النقدية في شعرها، وتتحدث عمّا لها وعليها.



«شرفة أرملة»

لـ «جمال القيسي»

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، وبدعم من وزارة الثقافة الأردنية، صدرت مجموعة قصصية جديدة بعنوان «شرفة أرملة» للقاص جمال القيسي.

تقع «شرفة أرملة» في مائة واثنتين وثلاثين صفحة، وتضم ثماني عشرة قصة، منها: الأستاذ معروف، قاص من كوكب آخر، المشهد، الدعوة، الانتخابات، مقبرة لا تلفها الوحشة، حكمة العاشق.. وغيرها.

وقد صدر للقيسي قبل هذه المجموعة كتاب نصوص بعنوان «أحوال القلب»، ومجموعتان قصصيتان هما: «ليل أبيض» و«كلام خطير». وهو عضو الهيئة الادارية في رابطة الكتّاب الأردنيين للدورة الحالية.

يسعى القيسي في «شرفة أرملة» الى كتابة قصص ذات أبعاد فكرية ورؤى فلسفية، وهو اذ يظل حريصاً على هذا النسق في أغلب قصص مجموعته، فإنه يسعى كذلك الى المواءمة ما بين القضايا الفكرية والتقنيات الفنية.

يبتعد الكاتب - سواءٍ في السرد أو الحوار القصصي - عن اللغة العامية، ويظل حريصاً على أن يدير دفة قصته بالفصحى، وهو في الوقت نفسه حريص على أن يجعل من هذه الفصحى سهلة وممكنة الوصول الى اغلب المتلقين.

وقد غلب على قصص المجموعة طابع الحوار، للدرجة التي ادار فيها القاص احداث بعض القصص كاملة بواسطة الحوار، ومن ذلك على سبيل المثال القصة التي جاءت بعنوان «خامس ب». فهذه القصة ليست سوى مكالمة هاتفية بين رجل وامرأة لا نعرف من ملامح شخصيتيهما سوى ما يقدمه لنا الحوار، بل اننا لا نعرف على وجه الدقة اسم بطل القصة، او حتى مهنته. ذلك ان الكاتب مزج بين ما هو جاد وساخر، بين ما يريده البطل حقيقة وبين ما لا يريده، فحين يخبرنا ان اسمه «صعب» لا ندري حقيقة هذا الاسم من عدمه.

ولعل ادراك صاحب «شرفة ارملة» لهيمنة الحوار على عناصر السرد الاخرى في هذه المجموعة، قد دفعه الى محاولة تبرير هذه الهيمنة في احدى قصص المجموعة وعنوانها «علاقة ما» حيث يقول بطل القصة: «ان ما يجري بيننا من حديث يجب ان يكون على شكل حوار» (ص٦٩)، ويضيف في موقع آخر: «ألا تقولين ان الحوار يضعف القصة» (ص٧٠).

ومما يلاحظه قارىء هذه المجموعة القصصية ان اغلب شخصياتها إمّا شخصيات مثقفة، أو تسعى لأن تكون محسوبة على الوسط الثقافي، وبعض هذه الشخصيات يسعى أن يكون كاتباً لكي توصله الكتابة بمن يحب، خاصة إذا كانت من يحبها كاتبة معروفة وهو كاتب مغمور، وذلك ما نجده في القصة التي جاءت بعنوان (كان)، فهذه قصة يسعى بطلها الى ان يقيم علاقة مع كاتبة مشهورة تملك داراً للنشر، وترفض الاستجابة له، كما تعتذر عن لقائه، وإذا كان مثل هذا اللقاء قد حدث في نهاية القصة، فإن بدايتها كانت على هذا النحو: «كان يحلم أن ينشر ما يكتب في أية صحيفة أو مجلة او ملحق ثقافي» (ص٩٧)، ثم تطالعنا القصة بما يلي: «كان يحلم أن ينشر ليلفت نظرها، فهو مغرور جداً بقلمه وهي كاتبة معروفة» (ص٩٧). هكذا تصبح الكتابة بنظر بطل القصة وسيلة لا غاية.

ومن القضايا التي نلاحظها في «شرفة أرملة» سعي القاص لأن يبث رؤاه النقدية في ثنايا مجموعته القصصية، ولعل في اشارتنا السابقة الى الحوار مثالاً حياً على ذلك. ومن الأمثلة الأخرى ما نجده في القصة السابقة، حيث يقول البطل: «فليستشط نقداً مَن هم ضد أن تبدأ القصة بـ(كان)، ولكني أحب كان وأخواتها، وأحبها هي أكثر من اخواتها، لأنها فعل ماض ناقص، وناقص أي أنه لا يدل على زمن.. لا علينا!» (ص٩٧).

وتتعمق مسألة الشخصية المثقفة في «شرفة أرملة» في القصة التي حملت عنوان المجموعة، ففي هذه القصة نجد مثقفاً يتزوج من طبيبة. وحين يحتد الخلاف بينهما نجده يقول لها: «أولم تقولي في بداية تعارفنا بأني مثقف وان لم احمل شهادة جامعية» (ص١٠٧). ولعل حساسية هذا المثقف هي ما دفعته للانتحار في نهاية القصة، بعد ان وجد ان حياته مع هذه الزوجة باتت صعبة ولا تطاق، على الرغم من ان القصة لا تقدم لنا اسباباً موضوعية لهذه النهاية المأساوية، وذلك الخلاف العميق جداً.



«الصمت والرؤيا»

لـ الدكتور «سلطان القسوس»

عن دار فضاءات للنشر والتوزيع في عمّان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧ صدرت مجموعة شعرية جديدة بعنوان «الصمت والرؤيا» للدكتور سلطان القسوس.

تقع المجموعة في اثنتين وتسعين صفحة، وتضم ثلاثاً وعشرين قصيدة، منها: روح الشاعر، أغنية إلى المقلة الخضراء، الخيالات الشقية، بطاقة إلى منافقة، حجاب السنين، تاجر الأفيون، ملح الأرض، الصمت أبلغ ما يقال.. وغيرها.

تراوحت قصائد «الصمت والرؤيا» بين التقليدية والحداثة، ذلك أن ثمة قصائد عمودية، هي أقرب في لغتها وأسلوبها إلى الذائقة الشعرية الكلاسيكية، وثمة قصائد اتخذت أبعاداً درامية وأساليب فنية معاصرة.

ومن القصائد ذات الشكل التقليدي قصيدة بعنوان «كبرنا فقولي»، وهي قصيدة ذات إيقاع موسيقي سلس ومحبب إلى النفس، وفيها يقول الشاعر:

وقلتِ بعفوية يا «حبيبي»
بصوت رقيق بهمس طروب
فرُحتُ أجوس بدنيا الخيال
أفتش عن شاردات القلوب
أحملق في مقلتيك بشوق
أسائل نورهما عن دروبي
وكنت صرفت السنين الطوال
أنادي هواك وما من مجيب
لك الشعر بحت ومنك انطلقت
وعدت إليك بهم مشيبي

ومن الواضح في هذه القصيدة أن الشاعر يستذكر علاقة عاطفية مع امرأة بعد أن تقدم بهما العمر، ذلك أن حبها ظل قابعاً في قلبه، على الرغم من أنه أكثر وفاء لهذا الحب منها:

عرفتك أنشودة في صباي وصنت هواك الذي لا يصونُ

وإذا ما انتقلنا إلى القصائد التي اتخذت الشكل الفني الحديث، فإننا نجد الشاعر يذكر في اثنتين من هذه القصائد القصة التي أوحت له بكل منهما، ففي قصيدة بعنوان «على الشاطىء» يطالعنا الشاعر بالمقدمة التالية:

«ذكرى ليلة على شاطىء البحر الأحمر، راقبنا فيها الموج يتحطم على الصخور فيرجع إلى الأعماق ذليلاً ليعود مرة أخرى فيجمع قوته وعنفوانه، ودائماً ينتصر البحر لأنه لا يستسلم». ومن هذه القصيدة:

أتذكر موجة البحر؟
أتذكر رقصة الأمواج فوق الرمل والصخر؟
وجلسة ليلة ما فارقت فكري؟
تظل .. تظل قمة نشوة العمر.
أتذكرها...؟
وصوتك رائع النغمات منساب
فتهتز النجوم له..

والقصيدة الثانية التي يذكر الشاعر قصتها جاءت بعنوان «اهجم يا ولدي»، وهذه القصة - كما يرويها الشاعر - هي: «خلال الحرب العالمية الثانية أصبح الجندي (اليوشا) في عداد المفقودين، ولم يظهر له أثر حتى بعد انتهاء الحرب، ولم تعرف أمه عن مصيره شيئاً إلى أن شاهدت ذات يوم فيلماً عن الحرب فيه لقطات وثائقية، وكانت المفاجأة حين ظهر ابنها يهجم على دبابة حاملاً قنبلة بيده، فصرخت تحثه على المضي قدماً ورأته يفجر الدبابة وينفجر معها». وتخبرنا القصيدة بأن مثل هذا الصمود الأسطوري كان سبباً في تحطم الاسطورة النازية.

ومن المسائل الفنية في ديوان «الصمت والرؤيا» أننا نجد القصيدة الأولى فيه، والتي جاءت بعنوان «روح الشاعر» قريبة في إيقاعها وموسيقاها من الموشحات الاندلسية. وفي هذه القصيدة يقول الشاعر:

وسألتني يا زهرة
تنمو بوحي مشاعري
عمّا يطوف بمقلتيَّ
ويستهيج خواطري
عن نظرة ترتاد
ظلمات الزمان الغابر
عن رعشة الآلام في
دمع يغلف ناظري
كم من سؤال حائر...؟
وسألتني لمَ في المآقي دمع آلامي انتشر
لم لا أداعب وردة لم لا أعيش مع الزهر

جملة القول: إن ديوان «الصمت والرؤيا» للشاعر سلطان القسوس فيه من المسائل والقضايا الفنية ما يستحق دراسة علمية أو بحثاً رصيناً.

«قهوة أميركية»

لـ «أحمد زين»

عن المركز الثقافي العربي في الدار البيضاء، وضمن منشورات المركز لعام ٢٠٠٧، صدرت رواية جديدة بعنوان «قهوة أمريكية» للقاص والروائي أحمد زين.

تقع الرواية في مائة وستين صفحة، وتضم ستة وعشرين فصلاً، دون أن تحمل فصول الرواية عناوين خاصة بكل فصل، حيث جاءت هذه الفصول على شكل أرقام متسلسلة من (١) إلى (٢٦).

وهذا العمل الابداعي هو الرابع لصاحبه، فقد صدر للمؤلف قبل ذلك مجموعة قصصية بعنوان «أسلاك تصطخب» وكتاب نصوص بعنوان «كمن يهش ظلاً» ورواية بعنوان «تصحيح وضع».

لا يخفى صاحب «قهوة أمريكية» موضوعه، ذلك أن موضوع هذه الرواية هو التحولات السياسية والاجتماعية التي أصابت دولة عربية يسميها الروائي بالاسم وهي اليمن خلال العقدين الماضيين.

وتأكيداً لهذه الحقيقة نقرأ في الصفحات الأولى من الرواية ما يلي:

«لم يجد ما يدفعه إلى إعلان موقفه من الوحدة اليمنية كعدو شخصي ساهم بشكل كبير في تدمير طموحه، لكن تلك كانت قناعته على كل حال.

كان يرغب في العيش في وعورة الجبال، أو يتنقل بصعوبة وحذر شديدين عبر الممرات المعتمة في المدن الصغيرة، وفي دهاليز السرية، ومن خلال مراوغة بالألقاب والأسماء الحركية، لا الحياة الواضحة والصريحة»(ص٩).

وإذا كانت الفقرة السابقة تكشف لنا شيئاً من مضمون هذه الرواية، فإن المسائل والقضايا الفنية فيها كثيرة ومتعددة الوجوه والجوانب، ولعل اللغة تقف على رأس هذه القضايا.

ذلك أن اللغة في هذه الرواية فصيحة، وقد حافظت على فصاحتها سواء أكان ذلك بالسرد أم بالحوار، وعلى الرغم من ذلك فإن الروائي لم يتردد في ادارة بعض الحوارات أو طرح الأسئلة باللغة الانجليزية. و من ذلك: «وسألها: ?What do you want to eat» (ص٤٨) بل إننا نجد أحياناً كلمات انجليزية مكتوبة بالعربية، ومن ذلك: «في البريك تايم رأوا كاثرين مقبلة عليهم، برفقتها سانيا، كانت تبدو شاردة. اقتربت من طاولتهم في الكافتيريا...» (ص٤٦).



إنّ البطل هنا ليس سوى انعكاس داخلي لما يجري في الخارج أو الفضاء العربي من هستيريا وفوبيا واضطراب، وعدم وضوح في الرؤيا والموقف، وجهل في التعامل مع الذات والآخر، ومثل هذا الانعكاس يجده القارىء مبثوثاً في ثنايا الرواية وسطورها: «ومع ذلك شغله الأمر وكاد يدفعه بشكل قوي إلى التصديق أنه ينزلق فعلياً إلى عالم مجهول، لا سبيل إلى التكهن بهوية محددة له.. ما الذي بقي؟ المشي عارياً، أو حافي القدمين» (ص١٠٣).

وإذا كانت القضايا الفنية الأخرى من زمان ومكان وتقنيات سرد بحاجة إلى وقفة أطول من هذه، فإننا نود البقاء قليلاً مع المضمون، ذلك أن بطل هذه الرواية حريص على إقناعنا بأنه انسان تقدمي: «هو يدرك أن الجنس بالنسبة إليه، ليس مجهوداً جسدياً يمارسه، بقدر ما هو تخييل وعملية تتم في الذهن أكثر منها تحققاً في الواقع. يلذه أن يخترع نساء من كل قارات العالم، في أعمار مختلفة، ولهن أجساد تكبر وتصغر و تسمن وتستدير وتتوتر وتنحف وتشتد وتترهل...»(ص١٠٤).

هكذا ينتمي بطل هذه الرواية - على الرغم من تقدميته - إلى عالم الخيال أكثر من انتمائه إلى الواقع، أو لعل الهزائم الخارجية المتوالية، تسببت بهزائم داخلية شبيهة، فكل شيء ممكن في واقع غير ممكن التصديق.

جملة القول: إن رواية «قهوة أمريكية» للقاص والروائي أحمد زين فيها من المسائل الفنية والمضمونية ما يستحق أكثر من قراءة نقدية، ولعلها رواية تؤشر على معاناة جيل ووطن وأمة.

* كاتب واكاديمي أردني





المركز والهامش

بعد أن تحطمت الحواجز بين الحدود عبر الانترنت والفضائيات، وغابت مفاهيم المركز والهامش في التعاطي مع أشكال الحياة والحضارة والثقافة، لم يعد أمام المنطقة العربية أي ذريعة للمكوث في بوتقة المركز والهامش والتقوقع على ذاتها، ولم يعد أمام سياسيينا وفقهائنا ومفكرينا المتمترسين وراء أسوار الوصاية على عقولنا، أي ذريعة لتجريم انفتاحنا على العالم، وانتخاب ما يثري حياتنا وينوعه، ويعيد تشكيله، ويخلصنا من آثار الإرث الاستعماري الذي ما زال يشل وعينا، ويقسم ظهرنا، ويرد تخلفنا إلى معطيات ماضينا التاريخي ونتائجه، وكأن تاريخ المستعمرين الذين حكمونا من اسواق النخاسة ومصانع الموت، هو التاريخ المشرف للحضارة البشرية.

صحيح أن المنتجات الحضارية، خاصة الثقافية منها، تحمل في جيناتها هيمنة المنتج نفسه، وقوته الفاعلة في العالم، سواء كانت سياسية او عسكرية او اقتصادية، لكن قدرة العقل البشري على ابتكار وسائل تنقي هذه المنتجات مما يتسلل منها الى وعينا، ليست بعيدة عن التحقق، ولعل تجارب بعض الدول التي حققت مركزيتها مؤخرا، بعد ان كانت تقبع في الهامش، وما انجزته في الفصل بين ما تريده من منتجات الثقافة العالمية وما لا تريده، تعلمنا أن نعي دورنا في الحضارة البشرية لنتخلص من زوائنا، ولنصبح منتجين للثقافة.

إن مساحة الوسائط العربية التي تبادر إلى التفاعل مع هذا الجانب، قليلة جدا، فحجم مشاركتنا العالمية في شبكة الانترنت ومنتجاتها ومبتكراتها، ومساحة تغطيتنا الفضائية من قنوات اتصال وتلفزة وإذاعة وغيرها، لم تدخلنا بعد في خضم الإنتاج الثقافي العالمي، كما أن غيابنا عن النشر الورقي من صحف وكتب ومطبوعات، وقلة حجم إنتاجنا المرئي في السينما والتلفزيون، كلها تزيحنا عن تحقيق خطوة باتجاه التمركز، لنصبح من المشاركين الحيويين في انتاج الثقافة العالمية.

لقد رست العطاءات الحضارية الثقافية على البلدان الأقدر على إنتاج الثقافة وترويجها بحكم ثرائها الاقتصادي وقوتها العسكرية والسياسية، وأصيبت الثقافة العربية بخدر وتنمل، ولم تعد قادرة على السير قدما، نحو التشارك في الإنتاج الثقافي العالمي، أو تشكيل بقعة مؤثرة في قسماته، يمكن أن يقال انها من إنتاج العرب، ذلك لأننا لا نمتلك المبادرة التي تدفعنا إلى الانخراط في هذا الانتاج، لضعفنا وعجزنا السياسي، ولهواننا العسكري وتردي اقتصاداتنا التي تنهشها أنظمة الفساد الحكومي والاستثمارات الغبية في قطاعات لا ديمومة لها.

وإذ نقبع في الهامش.. في أقصى الهامش، ولا نتورع علن الادعاء بأننا قادرون على تجاوز هذا القبوع، فإننا حتى اللحظة. ونحن ندفع باتجاه مشاريع تنموية ثقافية دفعا، من بعض البؤر الفاعلة في إنتاج ثقافة العالم، لم نحقق اي تقدم يذكر في تجاوز نقاط التردي، بل على العكس ما زلنا نراوح في مكاننا.

إذ ما المعنى من تراجع دور المطبوعات العربية، والدفع باتجاه إيقافها، وصناعة تعثرها بدل أن يتم وضع خطط استراتيجية لتنميتها والنهوض بها؟ ولولا بضعة مطبوعات تروج لهذا النظام او ذاك، لما رأينا مطبوعة عربية تستمر في الصدرو اكثر من بضعة أشهر، وعلى مستوى الأعمال التلفزيونية والسينمائية، فقد تراجعت حصتنا العالمية الى اكثر من النصف مما كانت عليه في القرن العشرين.

وحتى لا أبدو داعيا للتشاؤم، فإن هذا التردي يمكن تجاوزه، ولا أقول هذا من باب تسهيل المهمة بل من باب الامل الذي نموت ونحيا به، لأننا على حد تعبير سعد الله ونوس محكومون بالامل، بل وقد نحقق تفوقا كما حققه ماضينا الحضاري، حين كانت اللغة العربية لغة المثقفين في أوربا أيام الاندلس الزاهرة، اللغة التي تحضن وعينا وثقافتنا وتعبر عن خلاصة روحنا الانسانية، هذه التي تتعرض اليوم للضمور حتى لدى أبناء جلدتها.

---

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65_1@hotmail.com

